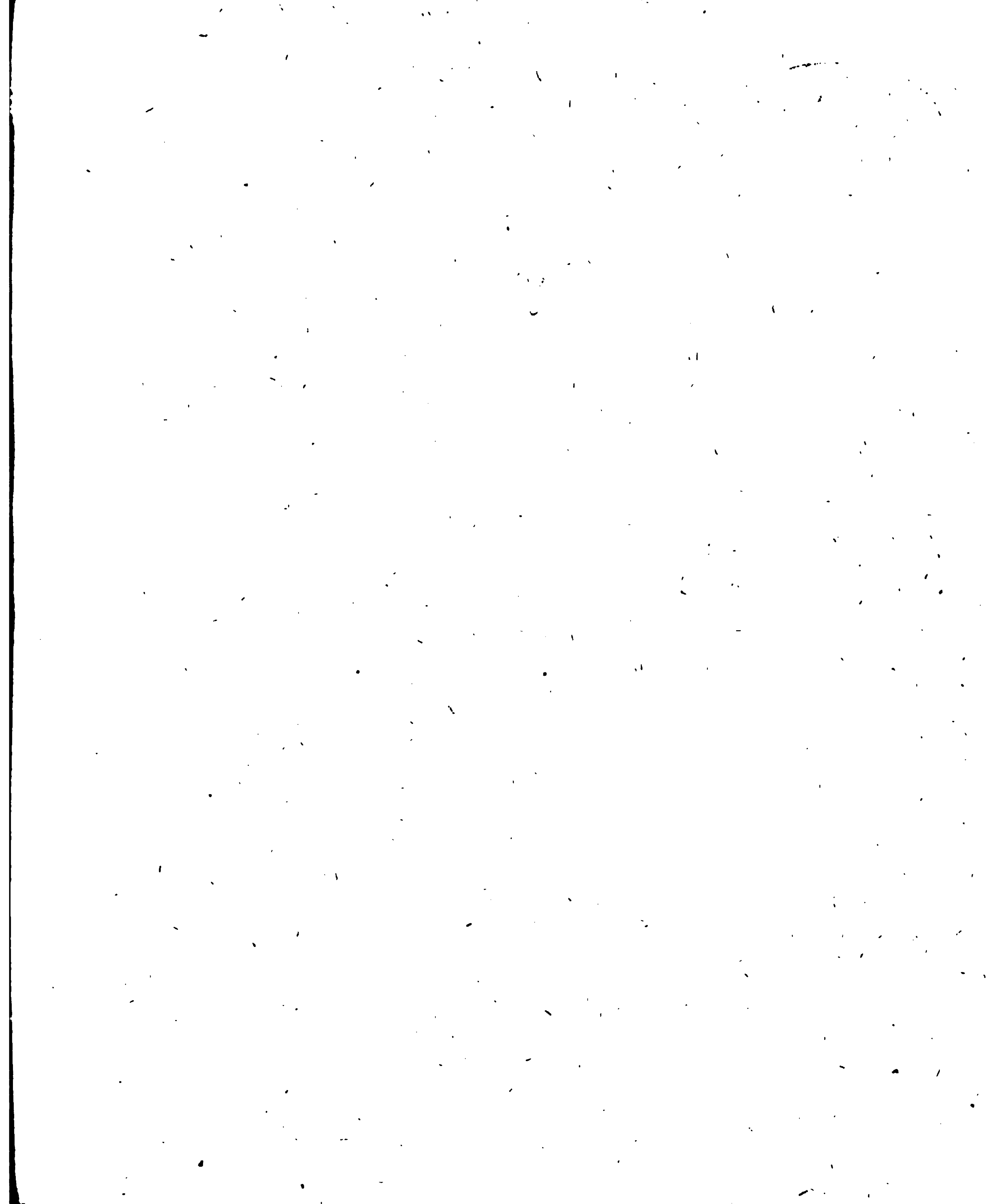
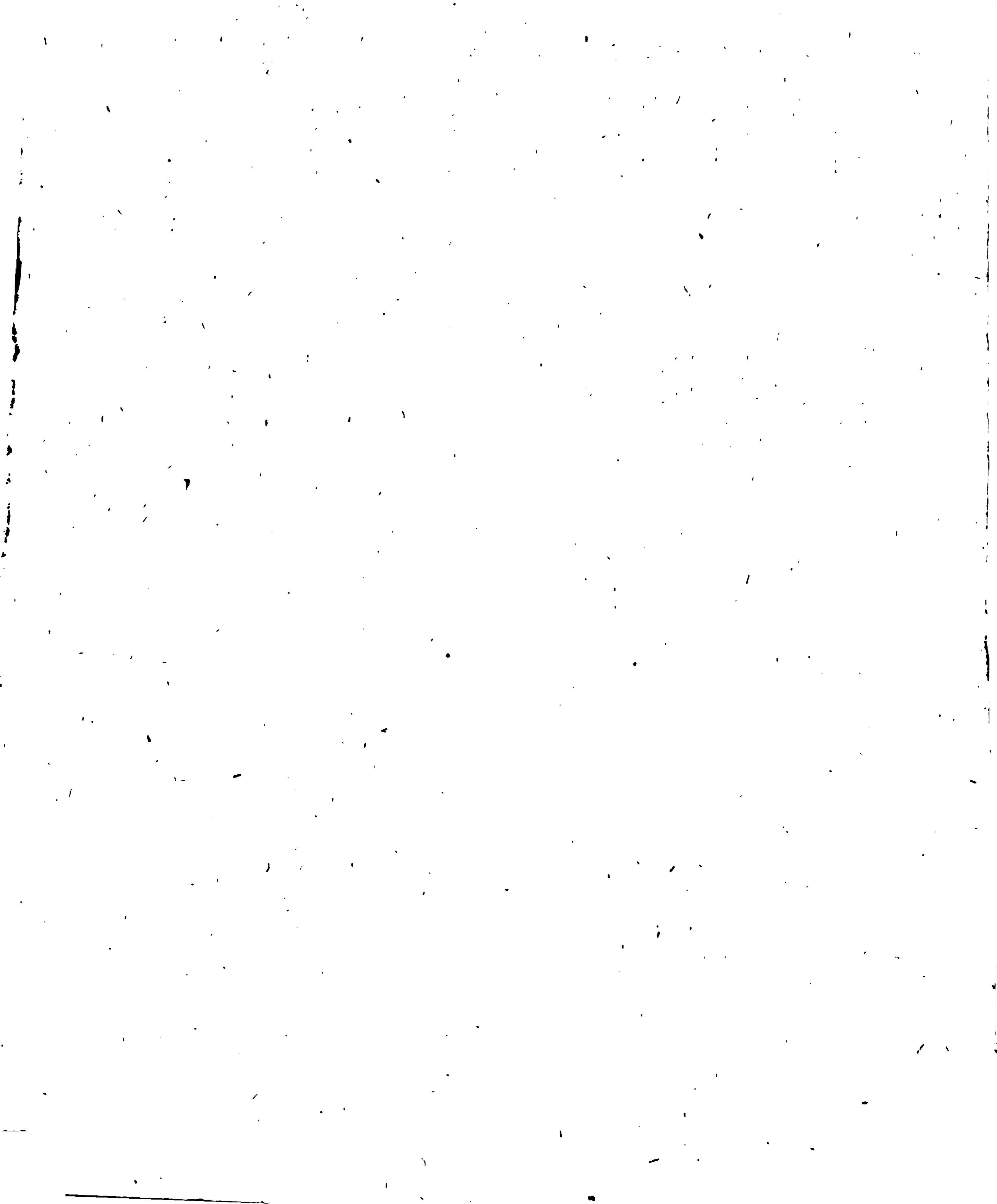
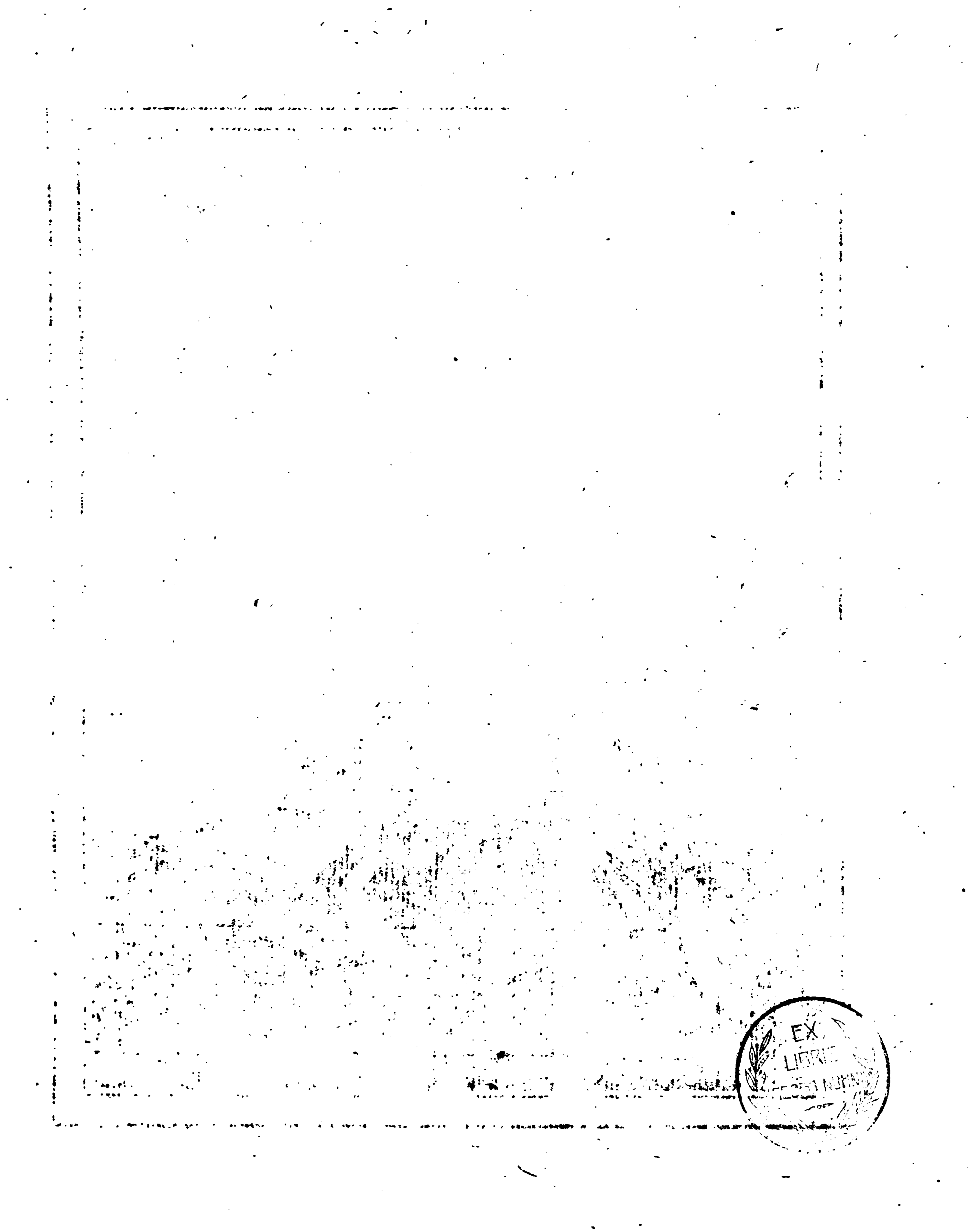
I. Ausgabe.











Allgemeine Theorie der Schönen Künste

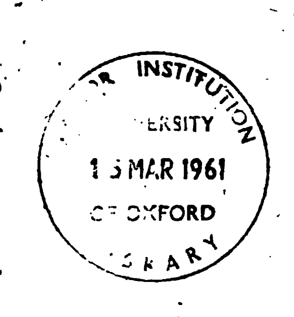
in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

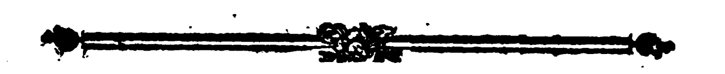
von
Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin 2c.

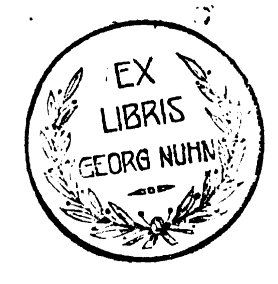
Erster Theil,
von A bis J.



Leipzig, 1771.
Bey M. G. Weidemanns Erben und Reich.


INSTITUTION
ERSITY
1 5 MAR 1961
OXFORD





Vorrede.

Der Mensch besizet zwey, wie es scheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükseeligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hänget die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menschen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu suchen; daß sie beständige Wohnpläze und einen zuverläßigen Unterhalt haben; daß sie in großen Gesellschaften, und unter guten Gesetzen leben, ist eine Wolthat, die sie dem Verstand zu danken haben, der die mechanischen Künste erfunden, Wissenschaften und Geseze ausgedacht hat. Sollen aber die Menschen diese herlichen Früchte des Verstandes recht genießen, und in dem großen gesellschaftlichen Leben glüklich seyn, so müssen gesellschaftliche Tugenden; so muß Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zustand vieler großen Völker, bey denen der Verstand wol angebaut ist; wo die mechanischen Künste und die Wissenschaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gestiegen sind, und frage sich selbst, ob diese Völker glüklich seyen? Bey der Untersuchung warum sie es nicht sind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet sie zu träg sich der Unordnung zu wiedersetzen; zu gefühllos den Mangel

des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwürksam, ihm, da, wo sie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar liegt der Saamen dieses Gefühls, so wie des Verstandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von selbst auf, und trägt Früchte: soll er aber überall aufgehen, so muß er sorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten, erwächst die Begierde nach demselben, und aus dem wiedrigen Eindruk, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Wiederwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierd und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet, die unablässig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet.

Diese heilsame Würkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erweken.

Aus diesem Gesichtspunkt hab ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die schönen Künste angesehen; und in dieser Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, sondern entdekte zugleich die wahren Grundsätze, nach welchen der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek sicher erreichen soll. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, nach was für einem Ziehl ich diese Arbeit gelenkt habe. Zuerst hab ich mir angelegen seyn lassen auf das deutlichste zu zeigen, daß die schönen Künste jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menschlichen Glükseeligkeit, die durch die Cultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptsorge den Künstler von seinem hohen Beruf zu überzeugen und ihn auf den Weg zu führen, auf welchen er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedriget, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irrdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht.

Durch

Durch diesen unglüklichen Einfall sind die festen Grundsäze, wonach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffenen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feyerlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie, mehr ausrichten, als unsre feineste Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewürken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffenen Philosophen schmerzen wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmak geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübnis sehen, was die Künste würklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürffen? Wie langweilig, wie verdrießlich und wie abgeschmakt bisweilen unsre öffentliche Feyerlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther so gar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruk so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eyfer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boßhafte Seelen mit Schaam und Schreken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen, auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen würklich im Stand ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommung und der wahren Anwendung der schönen Künste.

des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwürksam, ihm, da, wo sie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar liegt der Saamen dieses Gefühls, so wie des Verstandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von selbst auf, und trägt Früchte: soll er aber überall aufgehen, so muß er sorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten, erwächst die Begierde nach demselben, und aus dem wiedrigen Eindruk, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Wiederwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierd und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet, die unablässig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet.

Diese heilsame Würkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erweken.

Aus diesem Gesichtspunkt hab ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die schönen Künste angesehen; und in dieser Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, sondern entdekte zugleich die wahren Grundsätze, nach welchen der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek sicher erreichen soll. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, nach was für einem Ziehl ich diese Arbeit gelenkt habe. Zuerst hab ich mir angelegen seyn lassen auf das deutlichste zu zeigen, daß die schönen Künste jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menschlichen Glükseeligkeit, die durch die Cultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptsorge den Künstler von seinem hohen Beruf zu überzeugen und ihn auf den Weg zu führen, auf welchen er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedriget, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irrdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht.

Durch

Durch diesen unglüklichen Einfall sind die festen Grundsäze, wonach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffenen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feyerlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie, mehr ausrichten, als unsre feineste Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewürken vermögend sind.

Es muß jeden rechtschaffenen Philosophen schmerzen wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmak geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübnis sehen, was die Künste würklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürffen? Wie langweilig, wie verdrießlich und wie abgeschmakt bisweilen unsre öffentliche Feyerlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther so gar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruk so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eyfer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boßhafte Seelen mit Schaam und Schreken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen, auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen würklich im Stand ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommung und der wahren Anwendung der schönen Künste.

Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glüklich zu sehen, mit gleichem Eyfer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükseeligkeit, die Cultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird sich nicht befremden lassen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der schönen Künste habe, von der Ausbreitung des guten Geschmaks an vielen Stellen dieses Werks, als von einer Angelegenheit spreche, die der Sorge der Regenten eben so würdig ist, als irgend eine andre öffentliche Veranstaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen, daß ich den Verfall und die schlechte Anwendung der Künste als ein die Menschlichkeit betreffendes Verderbnis beklage, und hier und da einen etwas ernsthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Wesen der schönen Künste falsch und übertrieben sind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten lassen: stehen jene, so müssen auch diese fest stehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die schönen Künste als ein Philosoph, und gar nicht als ein so genannter Kunstliebhaber, geschrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöse, als nützliche Anmerkungen über Künstler und Kunstsachen hier suchen, werden sich betrogen finden. Auch war es meine Absicht nicht die mechanischen Regeln der Kunst zu sammeln, und dem Künstler, so zu sagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktische in allen Künsten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zu dem bin ich kein Künstler, und weiß wenig von den praktischen Geheimnissen der Kunst. Was ich hier und da davon sage, steht mehr in der Absicht da, jungen Künstlern die Aufmerksamkeit und den Fleiß zu schärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die sich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künstler zu unterrichten. Denn welcher Mensch von irgend einigem Nachdenken, wird sich einfallen lassen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die schon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künstler durch diese Arbeit nützlich zu seyn, daß ich ihn überall seines Berufs erinnere daß ich ihn warne, seine Zeit nicht auf Kleinig-

keiten

keiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er sein Genie schärfen, seinen Geschmak verbessern, wie er studiren, wie er sich in Begeistrung setzen, und was er überall bedenken soll, wenn er sicher seyn will, ein gutes Werk zu machen. Dieses sind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunstkenner auszugeben, verschiedenes ganz nützliches gesagt zu haben schmeichele. Und darauf gründet sich die Hoffnung, daß auch der Künstler selbst dieses Werk für sich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiosen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmaks haben soll, habe ich dadurch gesorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der schönen Künste benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denselben ziehen könne; daß ich ihm sein Urtheil und seinen Geschmak über das wahrhaftig Schöne und Große schärfe; daß ich ihm eine Hochschätzung für gute, und einen Ekel für schlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unsichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterscheiden kann. Auch ihm zu gefallen habe ich, viele Kunstwörter erkläret, hier und da etwas von historischen Nachrichten eingestreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der Künstler etwas gesagt; damit er doch einigermaaßen begreife, durch welche Mittel es dem Künstler gelinget das, was sein Genie erfunden hat, in dem Werke darzustellen.

Dieses waren also bey Verfertigung des Werks meine Absichten. Wie weit ich sie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich selbst sehe es gar wol ein, daß meine Arbeit nur noch ein schwacher Versuch ist, die schönen Künste Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälschten Glanze zu zeigen. Wer von diesem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von seiner ersten Ankündigung bis itzt verflossen ist, in einem Verhältniß steht, der wird es sehr unter seiner Erwartung finden. Aber es sey mir erlaubt zu meiner Entschuldigung dieses zu sagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieser Arbeit beschäftiget habe, die unruhigsten Jahre meines Lebens, die wichtigsten Veränderungen meiner äußerlichen Umstände, die mühesamsten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten Zerstreuungen fallen; daß ich an diesem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, sondern es beynahe ganz aus dem Gesichte verliehren müssen.

Dieses könnte nun zwar einem durchaus schlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entschuldiget die, einem sonst guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verschieben. Hätte ich dieses gethan, und hätte ich das Werk so lange zurük behalten sollen, bis ich damit zufrieden gewesen wäre, so würde es nie an den Tag gekommen seyn. Also mußte ich mich entschließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, herauszugeben. Diese Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leser so ausführlich darin erkennen, als ich selbst. Aber ich will nicht mein eigener Tadler seyn, sondern vielmehr, so weit es sich schiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgesetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem solchen Werke natürlicher Weise gesucht wird, wegzulassen. Aber die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald sehen, daß ich darauf nicht würde bestehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollständigkeit zu versichern, noch Kenntnis genug gar alle in jeden Zweyg der Kunst einschlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es also, daß einige Artikel vorsetzlich, andre aus Versehen, weggeblieben sind, ob sie gleich eben so viel Anspruch auf den Platz hatten, als andre, die da stehen. Unter anderm war ich erst willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakterisiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu wiedmen, worüber man in diesem Theile einige Versuche in den Artikeln Aeschylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieses auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworffen war, ließ ich stehen; um etwa künftige Verbesserer dieses Werks zu ermuntern, diesen Mangel zu ersetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwischen verschiedenen Artikeln, sowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart antreffen wird. Einige Artikel sind länger, andre kürzer, als ich sie gewünscht hätte; in einigen herrscht ein steifer dogmatischer Ton, andre sind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien sind etwas methodisch behandelt, da über andre nur einzele Anmerkungen gemacht worden. Dieses alles habe ich eingesehen, aber dem Uebelstand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entsteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die sich über die meisten Artikel des Werks erstrekt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen. Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philosophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloßen Sammlers angenommen. Meine Absicht war gar nicht alles zu sammeln, was etwa gutes über jeden ästhetischen Gegenstand geschrieben worden. Warum sollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopöen die Musterung passiren lassen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles falsche was gelehrt worden, und noch gelehrt wird, zu widerlegen. Meine Hauptsorge war bey jedem Gegenstand den wahren Gesichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigstens den, woraus ich ihn betrachte, festzusetzen, und dann dasjenige, was ich selbst in dieser Stellung sah, vorzutragen.

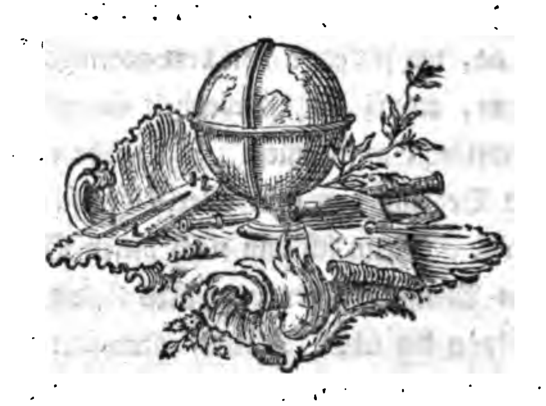
Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles gesehen und meine Materien erschöpft habe; oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig gesehen habe. Ich bilde mir so wenig ein, das weitere Nachforschen über die Gegenstände des Geschmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe eine der angenehmsten Früchte meiner Arbeit werde die seyn, daß sie neue Untersuchungen veranlassen werde. Meinen Grundsätzen, worauf alle Untersuchungen über Werke des Geschmaks sich stützen müssen, verspreche ich Beyfall; aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künsten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu diesem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zustand der Künste und des Geschmaks spreche, etwas Unzufriedenheit äußere, so muß man dieses nicht als Verachtung oder Tadelsucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus gesagt, daß ich sehr hohe Begriffe von dem Werth der schönen Künste und von dem Beruff eines Künstlers habe. Wenn ich nun nach diesen Grundsätzen einen so genannten witzigen Kopf, einen Menschen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann der schön coloriret, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geschmaks besitzt, darin das mechanische der Kunst vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geistreich ist, wenn ich ihr, sage ich, den wahren Besitz der Kunst abspreche; so ist es nicht Verkleinerung ihrer Talente, sondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundsätzen. Da ich diese einmal festgesetzt glaubte, so hatte ich keinen Grund die

Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit gesprochen, die einem Philosophen geziehmet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geschmak betrift, für eine sehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieser Art zu denken, halt ich es für ein Verbrechen das Publicum, oder die Künstler durch Schmeicheleyen sich günstig zu machen. Da ich einmal deutlich einsehe, wie genau die sittliche Bildung des Menschen, mit der Ausbreitung des guten Geschmaks zusammen hängt, so ist es mir nicht möglich mit Gleichgültigkeit von Dingen zu reden, die nach meiner Einsicht den Geschmak verderben, und die schönen Künste von ihrem großen Zwek abführen.

In dem Reiche des Geschmaks giebt es, so wie in der Philosophie verschiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundsätzen und Lehren weit auseinander sind, und wo die meisten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Untersuchung, beym Loben und Tadeln nachsprechen, was diese einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich ofte gegen solche Schullehren angestoßen. Dieses soll nun weiter nichts auf sich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meinung zu sagen, so wie es die, die von mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Ham veniam damus petimusque vicissim.



Zur Nachricht.

Da sich in die deutsche Kunstsprache viel fremde Wörter eingeschlichen haben, die einigen Lesern geläufiger seyn möchten, als die, welche an ihrer statt in diesem Werke gebraucht worden; so schien es nöthig folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu lassen. Wer also in diesem Werk etwas unter einem fremden Kunstwort aufsucht, ohne dieses Wort in der alphabetischen Ordnung zu finden, kann dieses fremde Kunstwort in folgendem Verzeichniß aufsuchen, und sehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, gesprochen werde.

Verzeichniß der fremden Kunstwörter, die in diesem Werke keine besondern Artikel haben.	Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunstwörter gebraucht worden, oder der Artikel in welchen das, was jene fremde Kunstwörter betrifft, vorkommt.
A.	
Accompagnement. (Musik.)	Begleitung.
Acteur. (Schauspielkunst.)	Schauspieler
Action. (Des Schauspielers und des Redners.)	Vortrag. Spiel.
Affekt.	Leidenschaft.
Amplification. (Beredsamkeit.)	Erweiterung.
Antithese. (Beredsamkeit.)	Gegensatz.
Apostrophe. (Beredsamkeit.)	Anrede.
Applicatur. (Musik.)	Ansetzung.
Arcade. (Baukunst.)	Bogenstellung.
Architrav. (Baukunst.)	Unterbalken.
Attitüde. (Zeichnende Künste.)	Stellung. Gebehrden.
B.	
Baluster (Baukunst.)	Doken.
Balustrade. (Baukunst.)	Dokengeländer. Geländer.
Basament. (Baukunst.)	Bilderstuhl. Säulenstuhl.
Base. Basis. (Baukunst.)	Fuß.
Bas-Relief. (Bildhauerkunst.)	Flaches Schnizwerk.
Bicinien. (Musik.)	Zweystimmig.
Bossages. (Baukunst.)	Quader.
Bürleske. (Schöne Künste.)	Poßirlich.
C.	
Cäsur. (Dichtkunst.)	Abschnitt.
Canelüres. (Baukunst.)	Krinnen.
Cantabel. (Musik.)	Singend.
Capiteel. (Baukunst.)	Knauff.
Carnation. (Mahlerey.)	Fleischfarb.
Clair-Obscur. (Mahlerey.)	Helldunkel.
Clausel. (Musik.)	Cadenz. Schluß.
Comes. (Musik.)	Gefährte.
Compartiment. (Baukunst.)	Felder.
Componiste. (Musik.)	Tonsetzer.
Composition. (Musik.)	Satz.
Console. (Baukunst.)	Kragstein.

Contour. (Zeichnende Künste.) — — — Umriß.
Contrast. (Schöne Künste) — — — Gegensatz.
Contrasubjekt. (Musik.) — — — Gegensatz.
Contretems. (Musik.) — — — Verzögerung.
Cornische. (Baukunst.) — — — Kranz.
Correkt. (Schöne Künste.) — — — Richtig.
Costume. (Mahlerey.) — — — Ueblich.

D.

Declamation. (Redende Künste.) — — Vortrag.
Decoration. (Schaubühne.) — — — Verzierung.
Denouement. (Dichtkunst.) — — — Entwiklung.
Dialogue. (Redende Künste.) — — Gespräch.
Diminution. (Musik.) — — — Theilung.
Disposition. (Schöne Künste.) — — Anordnung.
Drapperie. (Zeichnende Künste.) — — Gewand. Falten.
Dur. (Musik) — — — — Führer.

E.

Ekloge. (Dichtkunst.) — — — — Hirtengedicht.
Email. (Mahlerey.) — — — — Schmelzmahlerey.
Emphasis. (Redende Künste.) — — — Nachdruk.
L'Ensemble. (Schöne Künste.) — — Im Ganzen.
Entablement. (Baukunst.) — — — Gebälk.
Enthusiasmus. (Schöne Künste.) — — Begeisterung.
Epigram. (Dichtkunst.) — — — Sinngedicht.
Epithete. (Redende Künste.) — — — Beywort.
Epopöe. (Dichtkunst.) — — — Heldengedicht.
Etage. (Baukunst.) — — — — Geschoß.
Exergue. (Zeichnende Künste.) — — — Abseite.
Exposition. (Redende Künste.) — — Ankündigung.
Expreßion. (Schöne Künste.) — — Ausdruk.

F.

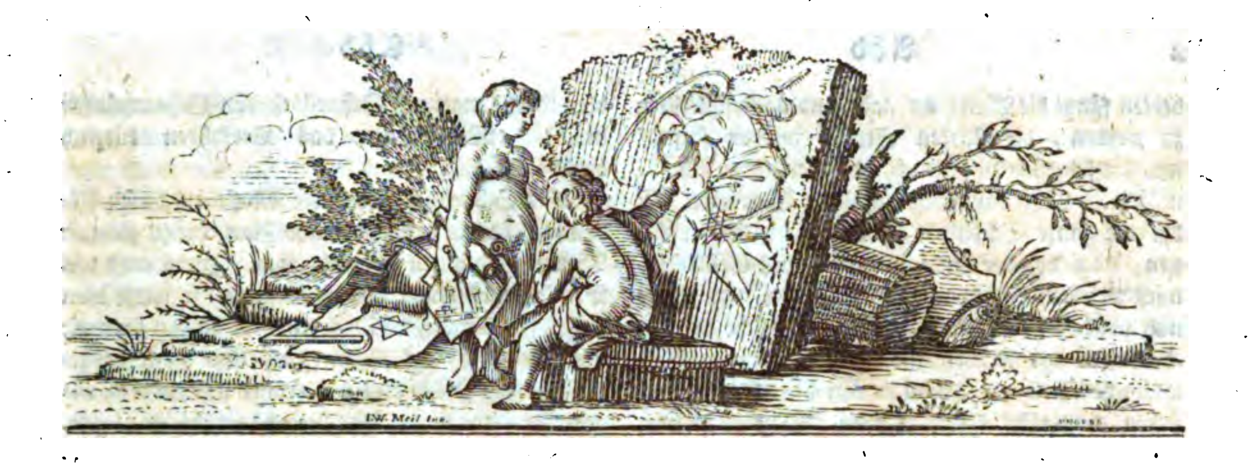
Faßade. (Baukunst.) — — — Aussenseite.
Feston. (Baukunst.) — — — Fruchtschnur.
Fiction. (Schöne Künste.) — — — Erdichtung. Dichtungskraft.
Frontispice. }
Fronton. } (Baukunst.) — — — Giebel.

G.

Gestus. (Redende Künste.) — — — Gebehrde. Anstand. Vortrag.
Grazie. (Schöne Künste.) — — — Reiz.

J.

Idylle. (Dichtkunst.) — — — Hirtengedicht.
Imitation. (Musik.) — — — Nachahmung.
Impost. (Baukunst.) — — — Kämpfer.
Inversion. (Redende Künste.) — — — Versetzung.
Ironie. }
Ironisch. } (Redende Künste.) — — Spott.



A.

A.

(Musik.)

Der Name eines der sieben Töne der heutigen diatonischen Tonleiter, sonst auch La genennt (*). Dieser Ton ist in der Ordnung der sechste, seit dem man gewohnt ist, den untersten Ton des Systems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchstaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weise, der tiefsten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgende Buchstaben und bezeichneten die unterste Octave der Töne also. A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, der im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notensystem soll erfunden haben, that zu dem damahligen System der Töne in der Tieffe, also unter A, noch einen hinzu, den er mit dem Griechischen Gamma Γ bezeichnete. Folglich bestund damals die unterste Octave aus den Tönen: Γ, A, B, C, D, E, F, G. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und so gar die Töne E, D und C noch könnten gebraucht werden. Daher entstund das heutige System, welches von C anfängt, und darinn der Ton A, welche ehedem der erste war, nun der sechste ist.

(*) S. Solmisiren.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton ist. Die auf- und absteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird im Artikel **Tonart**, gefunden.

Abdruck.

(Zeichnende Künste.)

Jedes Werk, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in diesem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künsten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit diesem Namen belegt.

Abdrücke von Kupferstichen, und Holzschnitten. Wie die Abdrücke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel **Kupferdrucker** beschrieben. Hier ist blos von der Beschaffenheit der Abdrücke die Rede. Von derselbigen Kupferplatte können die Abdrücke von verschiedener Güte seyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Pressen derselben, verliehrt sie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden schwächer, die Platte nutzet sich ab; zuletzt verliehren sich die feinesten Striche und die stärksten werden stumpf. Alsdenn giebt die Platte nur schlechte Abdrücke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit ist, durch unfleißige Besorgung des Druckens schlecht werden.

Die besten Abdrücke müssen unter den ersten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden sind, ausgesucht werden. Diese stellen die Arbeit der Kupferstecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineste in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, ist darinn noch vorhanden. In den folgenden hunderten

derten fängt die Platte an nach und nach schlechter zu werden, die starken Striche werden stumpf und die feinesten zu schwach, oder verliehren sich allmählig. Man kann also an diesen Abdrücken weder die ganze Schönheit eines Kupferstichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemäldes, nach welchem er gemacht ist, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemäld in Absicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung ist, je wesentlicher ist es, daß man von dem Kupfer desselben die besten Abdrücke habe. Die Gemälde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus schwächeren oder unvollkommenen Abdrücken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt ist von Abdrücken zu wissen, daß gestochene Platten mehr gute Abdrücke geben, als radirte, weil die Striche in diesen niemals so tief, als in jenen sind. Eine gut gestochene Platte giebt insgemein an tausend leidliche Abdrücke. Eine radirte mehr oder weniger, nachdem sie bearbeitet ist, 500 bis 600.

Die schlechtesten Abdrücke sind diejenige, die von Platten gemacht sind, die schon aufgestochen worden, oder in denen man den verschwächten Strichen wieder durch den Grabstichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferstiche hat, entdecket sehr leicht die Abdrücke die von solchen Platten gemacht worden.

Es würde eine sehr vortheilhafte Sache seyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrücke aushielten. Dazu aber ist kein ander Mittel, als ein Metal das fester als Kupfer ist zu nehmen. Es wäre zu versuchen, ob nicht stählerne Platten, oder feine eiserne zu brauchen wären. (*)

(*) S. Kupferplatte.

Abdrücke von geschnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht sie insgemein von feinem Siegellack. Dieses geschieht entweder in der Absicht, sie als Kunstwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüsse und der Pasten zu verschicken. In beyden Fällen ist sehr nöthig, das feineste Lack zu nehmen, und sie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrücke auf Papier sich insgemein werfen. Man kann sie auch in Wachs machen; aber diese Materie wirft sich ebenfalls, und da sie sehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrücken leicht alle Schärfe benehmen. Eine besondere Art von Abdrücken sind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beschreiben.

Das Schnelloth, oder die Maße zu diesen Abdrücken, besteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zusammen gemischt sind. Zuerst wird das Bley geschmolzen. Wenn es fließt, so wirft man etwas fett darauf, daß es nicht zu Aschen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemischt, die Maße wol umgerührt und alsdenn abgegossen. Ehe man dieses Metall braucht, ist es gut, daß es vorher noch ein paarmal geschmolzen und abgegossen werde, weil es dadurch sanfter wird.

In diese Masse, die flüßig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrücke derselben, wenn sie anfängt zu erkalten, und ihre Flüßigkeit zu verlieren, abgedruckt, oder vielmehr abgeschlagen. Dieses erfodert gewisse Handgriffe und einige Vorsichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kasten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abschlagen geschieht, damit das wegspritzende Schnelloth von den Seiten des Kastens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kastens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abschlagen geschieht. Die Schaumünz, welche man abdrucken will, oder eine harte Form derselben, wird mit feinem Ton, oder einer andern Materie auf ein Stück Holz, das man von oben bequem anfassen kann, fest gemacht, oder allenfals halb in das Holz eingelassen und daran befestiget.

Nun nimmt man ein kleines Stück starkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rand etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuschlagende Münze liegen könnte. Dieses leget man auf das, an dem Boden des Kastens liegende, Papier, gießt es voll von dem geschmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die sich oben setzende Haut sanfte abstreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und seine Flüßigkeit zu verlieren, so schlägt man die abzudruckende Schaumünze senkrecht und so stark, als man kann, darauf; so drückt sie sich sauber in das Loth ab. Bey dem Aufschlagen spritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deßhalb entweder das Gesicht wegkehren, oder eine Maske

Maske, mit Gläsern vor den Augen, vor sich nehmen, auch die Hand mit einem Handschuh versehen, und überhaupt sich so rüsten, daß man von dem herumspritzenden heissen Metall keinen Schaden leide. Dieses Verfahren ist uns von Herrn Lippert in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrücke geschnittener Steine in Glas, werden **Pasten** genennt, und an ihrem Orte beschrieben; von den Abdrücken derselben in eine weisse tonartige Materie ist in dem Artikel Abgüsse das mehrere nachzusehen.

Abentheuerlich.

(Dichtkunst.)

Eine Art des falschen Wunderbahren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet. Von dieser Art sind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen besteht darinn, daß es aus einer Welt hergenommen ist, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der würklichen Natur unmöglich sind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet sich so wol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künsten ist das so genannte Groteske eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chinesischen Mahlereyen, da Häuser und Landschaften in der Luft schweben.

Diese Gattung des Ungereimten herscht insgemein in den Träumen, wo die ungereimtesten Dinge würklich scheinen; aber jede erhitzte und vom Verstand ganz verlassene Einbildungkraft, bringt abentheuerliche Vorstellungen hervor. Er scheinet, daß die Völker der heissen Morgenländer, mehr, als andre, diesen Ausschweifungen der Einbildungskraft unterworfen seyn; denn der Hauptsitz des Abentheuerlichen ist in den Romanen, in den Gedichten und so gar in der Theologie dieser Völker. In den arabischen Erzählungen von tausend und einer Nacht, ist fast alles in dieser Art. Die abendländischen Völker scheinen durch ihre Bekanntschaft mit den Arabern, auf das Abentheurliche gekommen zu seyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker sich am meisten ausgebreitet hatten, scheint das übrige Europa damit angesteckt zu haben. Es ist eine Zeit gewesen, wo diese Ausschweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Gesinnungen übergegangen sind, wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geschmack in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern bloß zur Belustigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheurlichen Welt hergenommen, sind oft sehr ergetzend und ein Labsal des Geistes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verstand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieser Art haben ihren Werth. Es scheinet, daß Hr. Wieland bey Bekanntmachung seines Idris die Absicht gehabt, Deutschland ein Werk dieser Gattung zu liefern, das in seiner Art claßisch werden sollte, so wie es der Orlando furioso des Ariost in Italien ist. Es fehlt in der That diesem Werk nicht an glänzenden poetischen Schönheiten; doch scheint etwas mehr, als dieses erfoderlich zu seyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßisch zu machen.

So angenehm das Abentheurliche in scherzhaften Werken werden kan, so widrig wird es, wenn in ernsthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Große und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen stehenden Dinge, liegen insgemein nahe an einander. Wenn den Dichter da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblick verläßt, so schleicht sich plötzlich das Abentheuerliche an solchen Orten ein, wo es höchst anstößig wird. Die Begierde, gewisse Gegenstände recht groß vorzustellen, kann diese Würkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieses selbst dem großen Corneille begegnet ist, der mehr als einmal das Große seiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Eben dieses ist einem deutschen Dichter in seinen Trauerspielen, in Ansehung der Empfindungen und Leidenschaften, mehr als einmal wiederfahren. Das Große und das Wunderbare hat seine Gränze, die zwar nicht durch eine bestimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überschritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verstande begleitet werden. (*)

(*) S. Uebertrieben.

Abgüsse.
(Bildende Künste.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunst, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künste durch das Aufgiessen einer flüßigen sich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden **Abgüsse** genannt. Man hat sie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps ist die gemeineste Materie dazu, weil sie am wenigsten kostet und kalt kann abgegossen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgender maassen. Das Original, oder ein Theil desselben wird mit einer der bemeldten flüßigen Materien übergossen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man sie sorgfältig ab und bekommt dadurch das, was im Original vertieft ist, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieser erste Abguß wird die **Form** genennt. Macht man in diese Form wieder einen Abguß, so wird dieser in Absicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er ist der eigentliche Abguß.

Es ist leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil sie, da die Form sie ganz umgeben würde, nicht könnten herausgenommen werden; Man hat deßwegen eine Methode erdacht sie Stückweise abzuformen, und die Stücke der Formen wieder zusammen zu setzen. Das mechanische Verfahren dabey und die nöthige Handgriffe zu beschreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze seyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener die Gipsbilder verkaufen, von denen man dieses lernen kann. Eine Beschreibung des ganzen Verfahrens findet man in **Felibiens Grundsätzen der Baukunst.**

Diese Abgüsse und die Abdrücke, davon vorher gehandelt worden, leisten den bildenden Künsten den Dienst, welchen die Gelehrsamkeit von der Buchdruckerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meister. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler eben so, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstelle zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken in welchem die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerückt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunst vortheilhafter seyn, als wenn die Besitzer der besten Originalwerke die Verfertigung der Abgüsse beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Akademie der zeichnenden Künste sollte eine vollständige Samlung der besten Antiken haben, und würde sie auch haben, wenn nicht die Abformung so ofte gehindert würde. **Ludwig der XIV.** hatte das unermeßliche Ansehen, worinn er sich durch seine Macht gesetzt hatte, bey nahe ganz nöthig, um für seine Academie die Abgüsse der vornehmsten Antiken, die in Rom sind, zu erhalten, und **Friedrich der I. in Preussen** mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmsten Antiken für die Mahlerakademie in Berlin abformen zu lassen, welche doch hernach durch einen unglücklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüsse von kleinen Werken, von geschnittenen Steinen und Müntzen, sind leichter zu haben. Viele Besitzer der Originale haben sich ein Vergnügen daraus gemacht sie dazu herzugeben und der unermüdete Fleis einiger Liebhaber, nebst der Begierde zu gewinnen, verschiedener Kunsthändler, haben solche Abgüsse ungemein vermehrt. Man kann itzt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tausend Schwefelabgüsse von geschnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienstvollen **Lipperts**, in Dreßden gedächten. Dieser rechtschaffene Mann hat mit bewunderungswürdiger Arbeitsamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrücke von Antiken Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zusammen gebracht. Durch die glückliche Erfindung einer Masse, welche sowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen ist, hat er sich in Stand gesetzt jedem Liebhaber, der es verlangt, seine Sammlung, oder eine Auswahl derselben, um eine mäßige Summe mitzutheilen. Mit dem Geschmak des feinsten Kenners hat er aus seiner Sammlung über Zweytausend der schönsten Stücke ausgesucht, sie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: so daß man sie itzt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es ist zu wünschen, daß Herr **Lippert** eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben so ausbreiten möchte.

Abhand-

Abhandlung

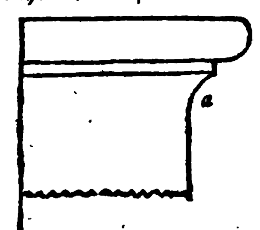
(Redekunst.)

Der Hauptheil oder der eigentliche Körper einer förmlicheu Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der Eingang, wenn einer da ist, vorher und auf sie folget der Beschluß. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Wiederlegung, in Absicht auf die Rede, in den verschiedenen Artikeln hierüber gesagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauff.

(Baukunst.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem obersten Ende. An den Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den Obersaum, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauff entstanden ist: weil es offenbar ist, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, sondern, als eine über ihm liegende Platte erscheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Staum sein oberes Ende verliehren und aufhören ein Ganzes zu seyn. (S. Ganz) Aus eben diesem Grunde muß der Untersaum des Stammes allmählig an ihn schließen, oder Anlauffen; daher ist der Anlauff entstanden.



Die Wirkung des Ablauffes und Anlauffes ist die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deßwegen ist es unverständig, wenn sie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung seyn muß. Doch sind die Baumeister verschiedentlich in diesen Fehler gefallen, da sie den Unterbalken gegen den Fries anlauffen, gegen die Platte des Deckels ablauffen laßen.

Abschnit.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zubringen; wir betrachten deßwegen jede besonders.

Abschnit des Verses. (Cäsur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verse in zwey Hälften getheilt werden. Man lese mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verse:

> Du bringst früh oder spät ein jedes Vornehmen zum Ende;
> Nichts kann dir widerstehn, du überwindest es alles;
> Gott von allem und jedem: Siehst mit gleich ruhigen Augen
> Hauffen Ameisen und Nationen vergehen; die Sternen
> Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Gefieder (*)

(*) Noachide III. Ges.

so wird man bemerken, daß jeder von den beyden ersten Versen in zwey Zeiten, wie sich die Tonkünstler ausdrücken, oder mit einer Abänderung der Stimme, gelesen wird. Sie scheinet auf der einen Hälfte des Verses zusteigen und auf der andern zufallen. Im ersten Vers scheint sie allmählig zu steigen, bis man das Wort spâth ausgesprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verses wieder fällt oder nachläßt.

Darinn gleichen solche Verse einem Takt in der Musik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufschlag und Niederschlag genennt werden. Am merklichsten wird der Abschnit in unsern gewöhnlichen alexandrinischen Versen.

> Die Seele macht ihr Glück; ihr sind die äussern Sachen
> Zur Lust und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
> Ein wohlgesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> Da ein verwähnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Alle längeren Versarten haben ihre Abschnite, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Ursprung müssen wir um so vielmehr untersuchen, da diejenige unsrer Kunstrichter, die den Wohlklang der Verse bis auf die geringste Kleinigkeit scheinen zergliedert zu haben, diesen Punkt versäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um so vielmehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Musik, oder des Tonstücks an sich. Worinn dieses bestehe, ist an seinem Orte (*) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenschaft der wohlklingenden Rede also, ist das rythmische derselben, wodurch sie in Glieder abgetheilt wird. Daher entstehen in der Musik der Takt, die Einschnite und die Perioden, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederschlages. Alles was von dem natürlichen Ursprung dieser Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darinn der Vers mit dem

(*) Art. Wohlklang.

S. Musik. Takt.

dem Takt, der Abschnit desselben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen bestimmten Wohlklang gebunden ist, als die Verse, so sind es diese vielweniger, als die Musik. Daher sie zwar ihre abgemessene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten deßelben haben. In dem Takt sind die Zeiten überall durch das ganze Stück darinn er herrscht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abschnit eine Veränderung. Hiedurch ist also das Wesen und der Ursprung des Abschnits bestimmt.

Wer nicht auf die Natur der Musik, in welcher der wahre Ursprung des Verses und des Abschnits gegründet ist, zurück sehen will, der kann sich seinen Ursprung auch so vorstellen. Wenn wir Verse lesen, so müssen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr schon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verses eigen ist. In kurzen Versarten ist das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verse insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechselung machen. Längere Verse aber, zumal solche, die einerley Füße haben, wie unsre Alexandriner, erfodern mehr Abwechselung des Tons, der sich erst allmählig heben und denn wieder sinken muß, so wie im Fortschreiten der Fuß sich hebt und wieder sinkt.

Mit gleich starkem Athem ist es ohnedem nicht möglich einen ganzen Hexameter auszusprechen. Dieses, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein solcher Vers zu lang sey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre besondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang lesen, sondern **Scandiren**, so verliert sich der Abschnit ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied ist, dessen Theile nicht von einander abgelößt sind, so muß der Abschnit so seyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem ersten Theil desselben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieses wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abschnit mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müße. In dem Vers:

Du bringst früh oder spåth — ein jedes Vornehmen zu Ende.

kann man sich nach spåth einen Augenblick verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verses eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgesprochen ist, daß man noch nicht zum Ende des Taktes sey. Es ist daher eine Unvollkommenheit des Abschnitts, wenn derselbe nicht nur einen Fuß, sondern sogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: **Die Seele macht ihr Glück.** Denn da könnte sich das Gefühl des Fortfahrens verlieren, und würde sich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es zu wissen, diesen jambischen Vers, als einen trochäischen lesen würden, dem eine kurze Sylbe vorgesetzt ist.

Die | Seele | macht ihr | Glück; ihr | sind die | äussern | Sachen.

Auf diese Weise retten wir die völlige Trennung des Verses in zwey Verse. Man kann es also zur Regel machen, daß der Abschnit nicht an das Ende, sondern in die Mitte eines Fusses falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verursachet, so ist ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe stehe, weil sich diese zum Verweilen am besten schicket. Dieses nennt man einen **männlichen Abschnit.** Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in diesen Versen:

Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!

so scheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einschiebung einer, in sein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verses unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es scheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruck einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abschnit wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müße genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, sagt Diomedes von den Abschniten. Daher kommt es, daß der Abschnit in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Versen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes sagt, daß die

Griechen den Abschnitt an vier verschiedenen Stellen gesetzt haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann. Mit dem Abschnit hat der Einschnit der ungebundenen Rede große Aehnlichkeit.

Abschnit in der Melodie. Der vollkommene Gesang muß eben so, wie jedes aus Theilen bestehende Schöne in, Glieder abgetheilt seyn (*). Die Hauptglieder werden im Gesang, wie in der Rede, Perioden genennt, an deren Ende eine würkliche Ruhe ist. Die Perioden haben aber auch ihre Glieder, die sich durch kleine unvollkommene Ruhepunkte unterscheiden, bey denen man sich nicht verweilen kann, ohne zu merken, daß noch etwas fehlt. Man singe folgende Periode:

(*) Musik. Melodie. Glied.



Das Ohr empfindet keine würkliche Ruhe, als bis der Gesang auf den letzten Ton gekommen ist. Sollte es aber in einer solchen Stätigkeit von Anfange bis dahin fortgehen, so wäre dieses Glied, oder diese ganze Periode zu lange, das Ohr würde ihren Gang nicht fassen. Der Tonsetzer hat dafür gesorget, daß diese zu lange Stätigkeit durch Abtheilung der Periode in kleinere Glieder unterbrochen werde. Man empfindet die Eintheilung der Perioden in vier Glieder, durch die Ruhepunkte, die man auf den ersten Tönen des zweyten, des dritten und des vierten Takts setzen kann.

Diese Abschnite haben eben den Ursprung, als die, davon im vorhergehenden Artikel gesprochen worden, daher haben sie auch dieselben Eigenschaften. Sie trennen das vorhergehende Glied von dem folgenden nicht, sie verstatten keine völlige Ruhe, sondern lassen das folgende erwarten; sie fallen auf lange nachdrückliche Sylben, sie können so wenig mitten in eine Figur, als jene mitten in ein Wort fallen. Die Abschnite in der Musik können durch die Verschiedenheit der Figuren, durch verschiedene Modificationen der Stimmen, durch Nachdruck auf gewissen Tönen, durch die Veränderung der Harmonie und andere Mittel bewürkt werden: sie können bald weiter aus einander, bald enger in einander stehen, und dadurch können sie einen sehr vortheilhaften Einfluß in den Ausdruck bekommen. In Singstücken müssen die Abschnite mit den Einschniten des Textes genau übereinkommen. (*)

(*) S. Melodie, Rhythmus.

Abschnite in der Baukunst, sind in der toscanischen Ordnung einiger Baumeister hervorstehende Theile an dem Fries, welche so wie die Dreyschlitze der dorischen Ordnung die Balkenköpfe des obersten Bodens vorstellen. Die Alten fielen nicht auf diese Abschnite, die Scamozzi zuerst, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieser ohnedem schon kahlen Ordnung ein noch magereres Ansehen gegeben. Mit mehr Geschmack hat Goldmann sie durch den ganzen Fries angebracht, und sie, weil sie eben so, wie die Dreyschlizze entstanden, auch denselbigen Regeln unterworfen. (*)

(*) S. Dreyschlitz.

Abseite.

Ist im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den schönen Künsten zwey besondere Bedeutungen bekommen.

Abseiten in der Baukunst werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge ansehen kan, durch welche man ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort deßelben man will, kommen kann.

Abseite einer Schaumünze (Exergue) ein unten an der einen Hauptseite abgesonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumständen der, auf der Münze vorgestellten Sache, angezeiget wird. S. Schaumünze.

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, besonders aber auf den Firnißgrund, zum Radiren mechanisch übertragen. Durch das mechanische ist diese Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verschieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Original Zeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verschiedene Weise. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, so legt man ein, mit fein geriebenem Rothstein, oder Bleystift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einen

ner Seite bestrichenes Papier, zwischen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen soll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem drucken über die Striche des Originals, welche sich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdrucken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Original Zeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf diese Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf diese Art abgezeichnet ist, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedruckt worden, verkehrt vorgestellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, ist im Abdruck die linke. Und daher kommt es, daß in so manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieses vermeiden, so muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen. Dieses kan auf folgende Art geschehen. Man bestreicht ein feines Papier mit Terpentinspiritus, davon wird es durchsichtig. Wenn es trocken worden, so legt man daßelbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn sehr klar durchscheinet, so daß sie mit Dusch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun diese Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet sie, nach der vorher beschriebenen Methode, noch einmal ab, so werden die Abdrücke so wie die Originalzeichnung.

Academien.
(Zeichnende Künste.)

Oeffentliche Anstalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, sondern das Zeichnen darin fürnehmlich gelehrt wird. Diese Anstalten sind, so wie die Schulen der Gelehrsamkeit und der Wissenschaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer versehen, die den Titel der Professoren haben. Diese unterrichten die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunst, vornehmlich aber in dem wichtigsten Theil derselben, der Zeichnung der Figuren oder der menschlichen Gestalt. Diese ist der wesentliche Theil der Kunst des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelschneiders und auch des Kupferstechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieser Künste.

Ohne Kentnis der Knochen, und der vornehmsten Muskeln des menschlichen Körpers, kan die Zeichnungskunst deßelben nicht vollkommen seyn, und ohne die Wissenschaft der Perspective können weder historische Gemälde noch Landschaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wissenschaft der Perspective. Zu diesen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunst, weil gar ofte ganze Gebäude, oder Theile derselben, auf den Gemälden vorgestellt werden.

Dieses sind die nothwendigsten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunst vortragen, sondern die Jugend auch zur Ausübung derselben anführen. Sollte eine solche Schule ganz vollkommen seyn, so müßten auch noch für andere, weniger mechanische Theile der Kunst, Lehrer vorhanden seyn. Dergleichen wären; ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum üblichen gehört hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdrucks der Leidenschaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemäldes und über das, was zum Geschmack gehört, könnte aufgetragen werden. Diese Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunst, die ihnen hier zugeschrieben sind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächst mit einem guten Vorrath von Sachen versehen seyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunst nöthwendig sind. Diese bestehen vornemlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerst die einzele Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Nasen, Ohren, Augen, u. s. f. hernach ganze Hauptheile, endlich ganze Figuren zum nachzeichnen, in hinlänglicher Abwechslung befindlich sind. Das Nachzeichnen dieser Originale, ist das erste, worin die Jugend geübet wird. Auf diese Zeichnungsbücher sollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmsten Werken der Kunst gemacht sind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserlesenen Figuren der grössten Meister, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend schon etwas von den höhern Theilen der Kunst lernt.

Das

Das nächste, was auf diesen Vorrath von Zeichnungen folget, ist ein Vorrath von Abgüssen der vornehmsten Antiken und auch einiger neuerer Werke der bildenden Künste, so wol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Grupen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben ist, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geschmak an schönen Formen weiter geübt wird, sondern auch zugleich die Kunst des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernt werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modele haben; Menschen von schöner Bildung, die von einem der ersten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Gestelle oder Tisch, in veränderten Stellungen, aufgestellt werden, damit die Schüler aus verschiedenen Plätzen, und also in sehr mancherley Ansichten dieselben zeichnen können. Dabey können die Lehrer fast alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model gestellt wird, muß so seyn, daß selbiger so wol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteste kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferstichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geschmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich studiren könne. Wo die Gemählde selbst der Academie mangeln, wär es doch sehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie ist, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leichte, daß eine solche Veranstaltung in ihrer Vollkommenheit so wol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur große und mächtige Fürsten bestreiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Kosten eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigsten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien ist mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künstleracademie verbunden. Nämlich eine Gesellschaft vorzüglich geschikter Männer, die von einem Fürsten so begünstiget werden, daß es einem Künstler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Gesellschaft zu werden. Diese Künstleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Absicht ihrer Stiftung ist, einerseits, durch die Vorzüge große Künstler zu belohnen, anderseits, die Gesellschaft zu Untersuchungen über wichtige Theile der Kunst aufzumuntern. Sie sind für die Künste das, was die Academien der Wissenschaften für die Gelehrsamkeit. Von Zeit zu Zeit versammlen sich die Mitglieder, um über wichtige die Kunst betreffende Materien sich zu unterreden, um Untersuchungen, Bemerkungen, Aussichten über die Kunst, vorzutragen. Es ist aber bis itzt noch keine Künstleracademie vorhanden, die einen solchen Plan so befolgte, als einige Academien der Wissenschaften seit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt sind.

Die älteste Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol sie diesen Namen nicht geführt hat, ist die von Florenz, die Gesellschaft des heil. Lucas genennt. Sie nahm ihren Anfang schon im Jahr 1350, und wurd erst von der Regierung unterstützet, hernach von den Herzogen aus dem Hause Medicis in besondern Schutz genommen. Die ansehnlichste Academie der Künste und Künstler aber ist in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an verschiedenen Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von Hagedorn nachgelesen werden. (*)

(*) Lettre à un amateur de la peinture. p. 323. f. f.

Accent.

(Redende Künste.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede oder in dem Gesang einige Töne sich vor andern ausnehmen, und wodurch also überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Rede kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgesprochen würden, so wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derselben; sogar die Bemerkung des Unterschieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt blos von dem Accent her.

Die Accente sind aber von verschiedener Gattung, und haben sowol in der künstlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Gesange, statt; wir müssen jede Gattung besonders betrachten.

Jedes vielsylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgesprochen wird, einen Accent, dessen Würkung ist, daßelbe Wort von denen, die vor oder nach ihm stehen könnten, abzulösen und für sich zu einem ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt (*) und also zu einem Worte wird. Dieses läßt sich fühlen und bedarff also keiner weitern Ausführung. Diese Gattung wird der grammatische Accent genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch bestimmt, deßen Gründe schwerlich zu entdeken sind. Dieser Accent ist eine der Ursachen, welche die Rede wolklingend machen, indem er sie in **Glieder** abtheilt, und diesen Gliedern selbst Manigfaltigkeit giebt, da in verschiedenen gleichsylbigen Wörtern der Accent verschieden gesetzt wird. So sind die viersylbigen Wörter **Gerechtigkeit, Wolthätigkeit, Philosophisch, Philosophie,** gleich große Glieder der Rede, aber von verschiedenem Bau; indem eines den Accent auf der ersten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten und eines auf der vierten Sylbe hat.

(*) S. Bau.

Die nächste Gattung des Accents ist diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewißer Begriffe bestimmt; man nennt dieses den oratorischen Accent. Einsylbige Wörter haben keinen grammatischen Accent, sie bekommen den Oratorischen, so bald sie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerksamkeit besonders muß geführt werden. In vielsylbigen Wörtern wird der grammatische Accent durch den Oratorischen verstärkt oder verschwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: **er sey stark oder schwach, daran liegt nichts,** bekommen die Wörter stark und schwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, **ist er auch stark genug?** — oder: **ist er wol schwach genug?** — so bekommen sie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: **was unmöglich ist, wünscht kein verständiger Mensch,** behält das Wort **unmöglich** seinen grammatischen Accent auf der ersten Sylbe, da in diesem Ausdruk — **unmöglich kann mein Freund mich verlaßen!** — der oratorische Accent auf die zweite Sylbe des Worts **unmöglich** kommt. Wer im Zorn sagte — **unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel.** — der würde den oratorischen Accent auf den grammatischen legen und die Sylbe un verstärken. Eine besondere Art des oratorischen Accents ist der **Pathetische**, welcher den Oratorischen noch verstärkt. Dieser macht eigentlich das aus, was wir den Ton nennen, davon besonders gehandelt wird. (*) Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratorischen Accenten, dennoch so verschieden vorbringen, daß sie ganz entgegen gesetzte Charaktere annehmen.

(*) S. Ton der Rede.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wolklangs ab. Der Redner und der Dichter, der seine Worte und Redensarten so zu setzen weis, daß alle Gattungen der Accente sich nicht nur unter dem lesen selbst darbieten, sondern mit den Gedanken selbst so genau verbunden sind, daß sie nothwendig werden, ist unfehlbar wolklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verschiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Prosodie herkomme, scheinet eine ausgemachte Sache zu seyn.

Accent in der Musik. Die verschiedene Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprach erkennt wird, können auch auf die Accente des Gesanges angewendet werden. Der Gesang ist eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verschiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darin, das ist ohne Accente, hat kein Gesang statt. S. Gesang. Das Ohr muß bald gereitzt, bald in seiner Spannung etwas gehemmt werden, itzt eine größere, denn eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche sowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, sind die Mittel jene Würkungen zu erreichen.

Diese Accente sind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatische, oratorische und pathetische Accente; sie müßen alle erst von dem Tonsetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler auf das genaueste beobachtet werden. Die grammatischen Accente in der Musik sind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne sind, müssen unterschieden werden. Diese Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es ist aber schlechterdings noth-

nothwendig, daß sie in Singestüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratorischen und pathetischen Accente des Gesanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derselben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit solchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Gesanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieselben verlegt werden; wenn die kräftigsten Auszierungen des Gesanges, die nachdrüklichsten Verstärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfodert.

In Singestüken muß demnach der Tonsetzer zu vorderst die Accente seines Textes genau studiren, weil die seinigen nothwendig damit übereinstimmen müßen. Erst alsdenn, wenn er sich seinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf seinen Gesang denken. Da aber der Lauf des Gesanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeschrenkt ist, als der Lauf der Rede, so findet freylich der Tonsetzer starke Schwierigkeiten, diese beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel sich heraus zu helfen; die Pausen der Singestimme, da inzwischen die Instrumente seine Periode vollenden; die Wiederholung einiger Wörter und andre ihm eigene Kunstgriffe kommen ihm zu Hülffe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, selbige recht anzuwenden.

Die Musik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verschiedentlich vor andern zu modificiren, das ist, sie hat eine Mannigfaltigkeit oratorischer und pathetischer Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieses ist einer der vornehmsten Gründe der vorzüglichen Stärke der Musik über die bloße Poesie. Aber desto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonsetzer, diese Accente mit den übrigen wesentlichen Eigenschaften des Gesanges so zu verbinden, daß er nirgend, weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerst genau abgemessenen Gang des Gesanges, anstosse.

Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zusammenhangenden Schritten oder Sprüngen seyn würde. So sind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der Sprache sind. Das Figürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratorischen, oder nach Beschaffenheit auch mit dem pathetischen Accent überein. Man begreift aber, daß diese Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der musicalischen Accente, sondern noch andre dem Tanz besondere zu überwinden haben.

Accord. (Musik.)

Ist jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterscheidbaren Tönen zusammen gesetzter Klang; aber das Wort hat insgemein diese besondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Musik brauchbaren, oder regelmäßig zusammengesezten Klang bedeutet. In unsrer Musik hat jedes Tonstük allemal eine, nach gewißen Regeln, auf einander folgende Reyhe solcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Gesang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil bestimmt werden. Nur in sofern die Tonstüke aus verschiedenen Stimmen bestehen, erfodern sie die Betrachtung der Accorde. Der einstimmige Gesang hat keine Accorde zum Grund; sie sind erst aus der Einführung der Harmonie und des vielstimmigen Gesanges entstanden. Deßwegen haben die griechischen Tonlehrer nichts von den Accorden geschrieben.

Der erste und wesentlichste Theil der heutigen Setzkunst besteht in der Kenntniß aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reyhe derselben in eine gute Verbindung zu bringen ist. Aber nicht nur der Tonsetzer, sondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonstüks auf sich nimmt, muß diese Kenntniß haben. In diesem Artikel wird die Beschaffenheit der Accorde, jeden für sich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird in der Betrachtung der Modulation vorkommen.

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verschiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Ursprung und den Gebrauch aller zur Musik dienlichen Accorde. Diese Materie scheint überhaupt so sehr verworren, daß man denken sollte, es sey unmöglich sie methodisch zu ordnen. Allem Ansehen

hen nach haben die ältesten dreystimmigen Gesänge eine Folge von consonirenden Accorden zum Grund gehabt. Die Begierde die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonsetzer vermocht, zwischen diese consonirenden Accorde hier und da dißonirende zu setzen. Vermuthlich haben sie es zuerst mit Accorden versucht, in denen nur eine Dißonanz den consonirenden Tönen hinzugefügt, oder an die Stelle einer Consonanz gesezt worden. Nach und nach mögen sie bemerkt haben, daß mehrere und sogar alle Töne des consonirenden Accords so können verlezt werden, daß der Fortgang des Gesanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieser Art ist endlich eine sehr große Anzahl verschiedener Accorde in die Musik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einstimmig ist, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrnesten Tonsetzer zum Richter anruft.

Bey dieser Beschaffenheit der Sache wäre es sehr zu wünschen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbaren Accorde bestimmen könnte. Der französische Tonsetzer **Rameau** hat dieses versucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That scheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu seyn. Es würde für uns zu weitläuftig seyn, sein System aus einander zusetzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man daßelbe findet (†). Noch tiefer scheint **Tartini** in den Grund der Sache gedrungen zu seyn, aus dessen System sich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. **Roußeau** hat eine sehr deutliche Entwiklung dieses Systems gegeben (*). Nach genauer Ueberlegung der Sachen scheint folgende Vorstellung dieser Materie sich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

(*) Art. Systeme.

Man kann zuerst annehmen, daß ein jedes Tonstük blos auf eine Reyhe consonirender Accorde gegründet sey, und zu dieser Voraussetzung die brauchbaren Accorde aufsuchen; hernach kann man die Gründe erforschen, aus denen wahrscheinlicher Weise die Dißonanzen in der Harmonie entstanden sind, und versuchen, ob dadurch die Anzahl und Beschaffenheit der dißonirenden Accorde könne bestimmt werden.

Die erwähnte Voraussetzung hat nichts erzwungenes. Es ist wahrscheinlich, daß im Anfang, da der vielstimmige Gesang aufgekommen, alles darin blos consonirend gewesen sey, und man hat noch gute Stüke ohne Dißonanzen in der Harmonie. Es ist überdem eine nicht nur wahre, sondern wichtige und wesentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonstük allemal so gesezt seyn müße, daß, wenn alle Dißonanzen ausgestrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmonischen Zusammenhang habe. Es ist demnach ein wesentlicher Theil der Setzkunst, daß man einen Gesang durch bloße consonirende Harmonien durchzuführen wiße.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieses als einen durch alle Erfahrungen bestätigten Grundsatz an, daß ein consonirender Accord nur dreystimmig seyn könne. Darin kommen alle überein, außer daß unlängst ein großer Mathematiker zu behaupten gesucht hat, daß sich auch ein consonirender vierstimmiger Accord finde (*): dieses aber kann gegenwärtige Untersuchung nicht stöhren.

Ferner werden wir sowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Untersuchung des Ursprungs der Harmonie versichert, daß unter allen möglichen dreystimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zusammen gesezt ist, die vollkommenste Harmonie habe. Dieser Accord wird deßwegen vorzüglich der **harmonische Dreyklang** genennt.

S. Harmonie.

Nun hat Rameau zuerst angemerkt, und alle Tonlehrer haben die Richtigkeit seiner Bemerkung erkennt; daß aus Verwechslung des harmonischen Dreyklangs alle übrige consonirende dreystimmige Accorde entstehen. Denn zu dem Dreyklang müssen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieser Reyhe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, aussuchen muß. Aus dieser Reyhe werden sowol die Secunden, als die

(†) Traitté de l' harmonie etc. par Mr. Rameau. 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Composition. Desselben Uebersetzung des Herrn d'Alamberts systematischer Einleitung in die Setzkunst. Dictionaire de Musique par J. J. Rousseau.

(*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f.

die Septime nothwendig ausgeschloßen, weil sie beyde mit der Octave des Grundtones dißoniren (*), also bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von diesen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höhere gegen die niedrigern Secunden ausmachen, und folglich dißoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im ersten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten seine Verwechslungen (*). Demnach ist nur ein einziger consonirender Grundaccord, nämlich der harmonische Dreyklang. Kennet man also deßen Arten, die an einem andern Orte angezeiget werden (*), so hat man eine vollständige Kenntniß aller consonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erste Theil der Untersuchung geendiget.

(*) S. Dissonanz.

(*) S. Verwechslung.

(*) S. Art. Dreyklang.

Mit Entdekung aller brauchbaren dißonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerst das bemerkt werden, was von dem Ursprung und dem Gebrauch der Dißonanzen gesagt worden ist (*). Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierstimmige Grundaccord ist. Nimmt man nun alle Verwechslungen desselben, die in dem Artikel über diesen Accord auseinander gesezt worden sind, (*) so hat man ein vollständiges Verzeichnis aller wesentlichen dißonirenden Accorde.

(*) S. Dissonanz.

(*) S. Septimenaccord.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Dißonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben (*), so dárf man nur Stufenweise von allen consonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen dißonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken, so bekommt man, wie es scheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebst deren Verwechslungen.

(*) S. Dissonanz, Vorhalt, Verrükung.

Um also gar alle Accorde zusammen zu haben, müßte man die Tabellen, die wir in den am Rand angezeigten Artikeln eingeschaltet haben, zusammen vereinigen. Von der besten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, ist im Artikel Bezifferung gesprochen worden.

(*) Art. Dreyklang, Septimenaccord. Quartenaccord, Nonenaccord.

Ein Accord ist vollständig, wenn alle Töne, die seinem Ursprung nach dazu gehören, sich darin finden: unvollständig ist er, wenn einige davon weggelaßen werden. So besteht der vollständige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Diese aber sowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelaßen.

Adagio.

(Musik.)

Dieses italienische Wort bedeutet etwas mittelmäßig langsames und wird den Tonstüken vorgesezt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden. Ein solches Stük wird auch selbst ein Adagio genennt.

Das Adagio schiket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenschaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, so muß ein solches Stük nothwendig einfacher und ungekünstelter seyn, als geschwindere Sachen. Alle Leidenschaften, deren Sprache langsam und bedächtlich ist, sind rührend. Daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künstlich ausgedachte Figuren schiken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, je weniger zeiget sich der Wiz. In Ansehung der Harmonie erfodert diese Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht gar lang macht: sie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin versehen es bisweilen die grösten Meister, da sie doch bedenken solten, daß ein einziger Augenblik Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stüks zerstört.

Das Adagio erfodert eine besonders gute Ausführung; nicht nur deßwegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichtums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es schmakhaft macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt setzen kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darin nicht glüklich seyn. Viel große Sänger und Spieler sind im Adagio niemals glüklich gewesen. Hr. Quanz hat in dem 14ten Hauptstük seiner Anleitung zum Flötenspielen viel nüzliche Anmerkungen über den Vortrag dieser Gattung.

Aehnlichkeit.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Würkung sowol ganzer Werke der schönen Künste, als einzeler Theile derselben, kommt gar ofte von der Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunst nachgeahmter Gegenstand erwekt; ihr hat man ofte die große Würkung einiger Vorstellungen der Beredsamkeit und Dichtkunst zuzuschreiben. Sowol die Annehmlichkeit als die Kraft der aesopischen Fabel, des Gleichnißes, der Bilder, der Allegorie, der Metapher, haben in der Würkung der Aehnlichkeit ihren Grund. Es gehört also zur Theorie der schönen Künste, daß dieser Gegenstand genau untersucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm sey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches solche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne sehen. Wir ergetzen uns, sagt Plutarchus (*), an einer gemahlten Eydechse, an einem Affen, oder gar wol an dem Gesicht eines Thersites, nicht der Schönheit, sondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von deßen Urbild man die Augen wegwenden würde, so bald man es erblikt. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern statt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und also die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; so wird eine nähere Ueberlegung der Sache diesen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Person, deren Bild wir betrachten, nicht kennen, so entdeken wir doch in diesem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menschen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem würklichen Menschen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von de Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man niemal in der Natur gesehen, zeiget ein vegetabilisches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekanten Blumen. Es ist die Bemerkung dieser Aehnlichkeit die uns gefällt.

(*) In der Abhandlung, wie man die Dichter lesen soll.

Es haben einige Kunstrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunst herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunst an sich selbst auch Vergnügen, (S. Künstlich.) aber in den bemeldten Fällen ist noch ein Ergetzen da, welches mit diesem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunst herrühren; an einem Florentinischen Marmor, der eine Landschaft vorstellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat (*) und an vielen andern Dingen dieser Art.

(*) Orchis muscam referens.

Demnach ist die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rücksicht auf die Kunst, wodurch sie entstanden ist, eine Ursache des Vergnügens. Es ist auch nicht schweer zu zeigen, wie es entsteht. Wir sehen zwey ihrer Natur nach verschiedene Dinge, einen würklichen Körper, und eine flach ausgespannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen scheinet der Natur des andern entgegen zu seyn. Dennoch entdeken wir in beyden so viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieses einerley bey sogar ungleichen Dingen, muß also nothwendig auf sehr ungleiche Weise entstehen. Der Geist stellt sich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Ursachen vor, deren Naturen einander entgegen sind, die aber einerley Würkungen hervorbringen. Dieses ist uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verschiedene Einheiten, kommen in eben demselben manigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, so gut als an einem würklichen Körper, ein Leben und eine Seele in einem Stein, dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung setzen. Selbst das große Geheimnis von dem Reiz der Schönheit scheinet mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geistes in der Materie erbliken (*). Außer diesem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geist in der Würksamkeit welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird (*). Eine beständige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenstände, und Bemerkung ihrer Uebereinstimmung unterhält diese Würksamkeit.

(*) S. Schönheit.

(*) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Die Wahrheit dieser Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger besonderer Fälle bestätiget, da die höchste Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts ist ähnlicher, als die Wachsabgüße von würklich lebenden Personen; dennoch gefallen sie unendlich weniger als gut gemahlte Porträte.

Der

Der Abguß ist ein würklicher Körper, und dennoch fällt die Bewunderung der Uebereinstimmung weg. Daß einerley Gegenstände einerley Würkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und also brennendes Eisen, Licht von sich streut, so wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieselbe Würkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus ist, sehen, so empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen gesetzten Natur der Dinge her, darin man sie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel so gar nicht, da sie doch so ganz vollkommen ist? Wir halten das Bild im Spiegel für einen eben so würklichen Gegenstand, als das Urbild ist. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben daßelbe sey, überhebt uns sogleich aller Vergleichung beyder Gegenstände. Wir beschäftigen uns so wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielseitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nicht seyn könne, als was in allen andern ist. Daher ist dieses kein Gegenstand unsers Nachdenkens.

Diese deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, setzet uns in Stande, den Werth der Nachahmungen in den Künsten zu bestimmen und den Künstlern ein Geheimnis zu entdeken. **Je entfernter das nachgeahmte Bild seiner Natur nach von dem Urbild ist, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit.** Dieses ist eine Anmerkung, deren sich die Künstler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn sie Aehnlichkeiten darstellen können, die ganz ausser der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr so gar zu widersprechen scheinen, so werden sie den höchsten Beyfall erhalten. Der Maler befleisst sich nicht nur die Gestalt und die Farben, das Licht und die Schatten seines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie diese körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten sind: er wende den äußersten Fleis auf die Darstellung solcher Sachen an, welche über die Würkung der Farben zu gehen scheinen: er mache Dinge sichtbar, die nicht für das Auge gemacht scheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geist. Dadurch wird er uns in Bewunderung setzen.

Dieses ist in allen Nachahmungen das höchste. In der Musik ist es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenschaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Sayte nicht haben kann, daß sie zärtlich seufzet, wollüstig schmachtet, oder vor Schmerzen stöhnet, dieses rührt uns bis zum Entzüken. Eben so sehr gefället es uns, wenn es dem Tonsetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauschen der Gewässer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, ist eine ganz gleichgültige Sache. Beydes ist eine Würkung der Töne.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichnissen kommt ein grosser Theil des Vergnügens von dem weiten Abstand des Bildes von seinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moralischen Gegenständen entdeket, der hat etwas feineres bemerket, als der, welcher dasselbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil

> Tum victu revocant vires, *fusique per herbam*
> Implentur veteris Bacchi - - - (*)

(*) Æn. I. 214.

ist sehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwischen einem festen und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Wasser auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche sehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieses Leben bekommen die metaphorischen Ausdrüke von dieser Art. Die Franzosen sagen: fondre sur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

Aus eben diesem Grunde gefallen die Fabeln, worin die handelnden Personen Thiere sind, beßer, als die Menschlichen; denn die Aehnlichkeit zwischen Thieren und Menschen ist entfernter, als zwischen Menschen und Menschen. Ein Gleichniß gefällt mehr, als ein Beyspiel, und ein Gleichniß von sehr entfernten Gegenständen mehr, als eins von nahen.

Die-

Dieses aber ist nicht so zu verstehen, daß die Aehnlichkeiten selbst entfernt seyn mußen. Denn je genauer diese in beyden Gegenständen übereinstimmen, je grösser ist die Würkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet sogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdekung der Aehnlichkeit machen will. Es ist auch sehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichniße und Allegorien, deren wesentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit besteht, die Vorsichtigkeit brauchen, das Bekantere dem Unbekanten vorzuziehen. Je genauer der Leser den Gegenstand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwissenden Lesern muß man bekante Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig ist, erlaubet nicht, daß man alle kleinen Umstände beschreibe. Diese mußen bekannt seyn. *Homer* hat alle seine Bilder und Gleichniße von sehr bekanten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk schrieb. *Horaz* wählt die seinige aus der griechischen und römischen Geschichte, aus der Fabel und aus mancherley besondern Gewohnheiten seiner Zeit, die nur einem gelehrten Leser bekant sind. Die beste Uebersetzung könnte von keinem Ungelehrten verstanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorstellungen erweken; so bedenke er sorgfältig, daß er seinen Zwek desto beßer erreicht, je schneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf diese drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenstandes, auf die Menge der einzeln Aehnlichkeiten, und auf die schnelle Erkenntniß derselben.

Es ist eine nützliche Beschäftigung für jeden Künstler, auf Gegenstände, die in diesen drey Absichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben, keine Gelegenheit vorbey zu lassen. Die Eigenschaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforschen, und das ähnliche mit moralischen Gegenständen, das darin liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren. S. *Nachahmung*, *Bild*, *Gleichniß*, *Metapher*, *Allegorie*, *Sinnbild*.

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten ist, so ist es auch eine Quelle des Frostigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken feine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn sie aus Scherz zusammen gebracht werden, die lustige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel *Lächerlich* ausführlicher sprechen.

Den wichtigsten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künste. Vorstellungen, die unmittelbar fast gar nicht, oder wenigstens nicht ohne grosse Weitläuftigkeit zu erweken wären, sind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszustand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorstellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchstwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künste, in Absicht auf die Allegorie, wovon an seinem Orte besonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach *Wolff* das ist, was man den Wiz nennt, ist demnach einer der wichtigen Talente der Künstler, da sie so große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können. (S. Wiz.)

Aeneis.

Ein episches Gedicht des Virgils, dessen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas sind, die auf seine Niederlassung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und so lange wird gelesen werden, als guter Geschmak in der Welt seyn wird.

Der Plan dieses Gedichts ist überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerstöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges seines Helden, nebst seinen weitläuftigen Wanderungen in verschiedene Länder; sondern auch die auf seine Niederlassung in Italien erfolgten Kriege hineingebracht hat. Diese Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erweken, daß er einiges Mistrauen in die schöpferische Kraft seines Genie gesetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannigfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geschichte von wenigen Tagen. Diese Art der Kleinmüthigkeit zeiget sich auch in den beständigen Nachahmungen des Griechen, die sich sowol auf ganze Episoden, als auf besondere Begegnissen, und sogar auf einzele Verse erstreket. (*) Wo dieser Hauptführer ihm

(*) S. Del la ragion

poetica di Vinc. Gravina Lib. I. c. 28. Macrob. Saturna'. Lib. V. & VI.

ihm fehlt, da hilft er sich mit andern griechischen Dichtern. Vielleicht war seine Bescheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das stark genung möchte gewesen seyn ein Original zu machen.

Die Begebenheiten sind in der schönsten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Gesicht verliehret. In dem Plan selbst herrscht eine sehr feine Kunst. Alles ziehlt auf die Hoheit des römischen Reichs, auf die Veranstaltung der Götter, daßelbe über alle Mächte zu erheben, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget sind. Ohne Zweifel hat der Dichter das seinige mit beytragen wollen, dem römischen Volke die Herrschaft der Cäsaren nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In so fern hat dieses Gedicht wenig moralische Verdienste, und Virgil konnte auch deßwegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen gewesen ist. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menschen (*) sondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Personen entwikeln sich in der Aeneis nicht sonderlich, und bey weitem nicht so, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläuftigkeit der Materie Schuld ist. Die, welche sich am deutlichsten entwiklen, sezen uns in keine große Bewundrung oder Bewegung. Wir lernen Menschen kennen, wie die sind, mit denen wir leben, da uns Homer Menschen vom Heldengeschlechte zeiget. Die Reden bestehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die sich für andere Personen eben so gut schiken. Schlechte und gemeine Gedanken sind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man sieht gar wol, daß der Dichter selbst das mittelmäßige der Charaktere seiner Zeit angenommen, wo das heroische der alten römischen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieses Gedichts sind nicht Schwachheiten des Dichters, sondern seiner Zeit. Sehr selten erhebt sich ein Genie über seine Zeit, und wenn es geschieht, so erlangt er gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache ist er unverbesserlich, man wünscht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er ist kürzer im Ausdruk als Homer; ob gleich die lateinische Sprache schwieriger war, als die griechische, zu aller der Anmuth und Bengsamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter sind immer nachdrüklich, mahlerisch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe sind enge zusammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgerissen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poesie der Sprache im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen.

Seine Schildereyen erheben sich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umstände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinste und verborgenste der Kunst, in jedem besondern Theil derselben, hatte er völlig in seiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey sich selbst, und seines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus seiner Bahn weg. Er ist der größte Künstler, und sein Genie ist durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren er fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenste und wunderbareste Epopee ist, so ist sie doch die untadelhafteste.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen sich bis zum Erhabenen zu schwingen keineswegs absprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderstehliche Gewalt vorstellt, wodurch Troja sollte in ihren Untergang gerissen werden, ist von sehr erhabener Art. Neptun erschüttert in den Tiefen die untersten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen die Tohre offen, und treibet sie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerstöhrt selbst die festesten Schlösser, und Jupiter reizt Götter und Menschen zum Zorn gegen diese unglükliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemälde!

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieses fürtrefliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung ist aufgestellt worden, als die Ilias und die Odyssea in Griechenland. Homer war der vollkommenste Dichter für die Griechen;

(*) Einige feine Betrachtungen über diesen Dichter, aus einem moralischen Gesichtspunkt, findet man in zwey Todtengesprächen, welche der neuesten Ausgabe der neuen critischen Briefe des Herrn Bodmers angehängt sind.

chen; aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu seiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menschen von feinem Geschmak und einem etwas ruhigen Temperament ist, da seine Materie und seine Charaktere allgemeiner sind, als die, welche Homer behandelt, so ist auch sein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der seinigen näher kommt, allgemeiner geworden.

Aeschylus.

Der älteste von den drey griechischen Trauerspieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben sind. Die Nachrichten von seinem Leben sind etwas zweifelhaft. In der griechischen Lebensbeschreibung, die seinen Werken insgemein vorgesetzt wird, heißt es; er sey ein Zeitverwandter des Pindars gewesen, und in der 40 Olympias gebohren. So viel ist gewiß, daß er zur Zeit des ersten persischen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart gewesen, läßt sich aus seinen Werken nicht undeutlich schliessen. Nach seinem eigenen Vorgeben (*) ist er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragischer Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeschlafen, hat ihm Bachus im Traum befohlen, Trauerspiele zu schreiben.

(*) Pausan. in Attic.

Von seinen Trauerspielen sind sieben ganz übrig geblieben. In allen herrscht, nach dem Geständnis aller alten und neuen Kunstrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλαφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Ersterer sagt von ihm:

Et docuit magnumque loqui nitique Cothurno (*)

(*) de Arte 280.

und dieser urtheilt er sey sublimis & gravis & grandiloquus saepe usque ad vitium. (*) Es scheinet, er habe sich in seinen Trauerspielen zur Regel vorgeschrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

(*) Instit. Orat. L. X.

Σεμνοστομος γε και φρονηματος πλεως
Ο μυθος εςι (*)

(*) vs. 952.

Die Reden sind voll Hoheit und dreister Zuversichtlichkeit.

Sein Ausdruk ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darinn unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrüke sind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben. Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.

Alle seine Trauerspiele sind in dem Plan sehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit seiner Zeit: wenig Handlung und mäßige Verwiklungen: bisweilen hat er ausser dem Chor nur drey redende Personen. Mit diesen wenigen Anstalten reizet er die Aufmerksamkeit, und unterhält sie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derselben, den geringsten Zwang wahrnehmen: alles geschieht auf die natürlichste und einfacheste Weise. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerstreuet, so wenden wir alle Aufmerksamkeit auf die Personen.

Die Reden derselben sind allezeit groß und kühn. Man wird selten denken, daß die Personen in ihren Umständen und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen sie, nach der Absicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er seinen Endzwek niemal, und zeiget sich als den stärksten Redner. Er läßt uns im guten und bösen, nach der Moral seiner Zeit, nur grosse Charaktere sehen: das zärtliche und sanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerspiel nicht für schiklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande gewesen wäre, ihm einen eben so hohen Schwung zu geben, als Shakespear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe ist keine Spuhr in seinen Werken: er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die diesen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben sich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter seines Prometheus ist groß und äußerst kühn. Dieser ist der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucasus angeschmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Straffen vom Jupiter drohen, in Hofnung, sein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meinest du etwa, daß ich mich für diesen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich

mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du. — kehre eilig dahin zurücke, woher du gekommen bist? Denn von allem, worüber du mich ausfragen willst, wirst du nichts erfahren.

Merk. Durch solch hartnäkiges Großthun hast du dich eben in dies Elend gestürzt.

Prom. Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für beßer diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Zevs zu seyn. — — So muß man gegen Stolze stolz seyn!

Merk. Du scheinest dich an deinem Elend zu ergezen.

Prom. Das thue ich — Möchten sich meine Feinde eben so ergezen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Also beschuldigest du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich hasse alle Götter; sie haben alle gutes von mir genoßen (*) und vergeltens mir mit Bösem.

(*) Ihm hatten die Götter hauptsächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

Kurz, hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf sagt

Merk. Ein solches Wort hört man vom Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du hast noch nicht gelernt klüger zu seyn?

Prom. Sonst würde ich ja mit dir Sclave nicht reden. (*)

(*) Prometh. v. 958-980.

Eben so groß und kühn ist im zweyten Trauerspiel, die sieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraßel der feindlichen Waffen vor den Mauren der Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um sie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem schwächern Geschlecht ein ängstliches Betragen ausstehen. Er treibt sie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hause ihre Geschäfte zu bestellen. „Dienet das zur Rettung der Stadt, daß ihr vor „den Bildern der Götter niederfällt, ein Geheul und Jammern macht, welches beherz„ten Männern unleidlich ist? Müßt ihr durch „euer ängstliches Hin- und Herlaufen die „Krieger muthlos machen? — Wird der „Steuerman sein von Wellen geängstigtes „Schiff retten, wenn er das Steuer verläßt, „und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) „läuft? Könnet ihr durch Beten machen, daß „unsre Türmer die feindlichen Waffen von „selbst zurück treiben? — — Wenn ihr werdet Verwundete und Todte sehen, so hütet „euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege „gehts nicht anders.

Ein Kundschafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begrif ist, auf eines der Tohre zu stürmen. Er beschreibt zaghaft sein fürchterliches Ansehen und seine schrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltsinnig: „Für der Rüstung fürchte ich mich „nicht, die Wapen der Schilder werden uns „nicht verwunden, und die Federbüsche stechen „uns nicht.“ Als man ihm sagt, sein Bruder Polynices stehe zum Angriff des siebenden Tohrs fertig, und der Chor ihm abrahten will, sich gegen ihn zu stellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen sollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine Gottheit diese „Sache ernstlich treibet, so möge das dem Phöbus so verhaßte Geschlecht des Lajus mit „schnellem Winde auf den Wellen des Cocytus „zur Hölle fahren, und eilt den Fluch erfüllt zu sehen.

Dieses sind meines Erachtens Meisterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Aristophanes sucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charaktern lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um diesem Spötter verehrungswürdig zu seyn? Die Scholiasten merken an, daß die Rede der Cassandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichste Stük in seinen Trauerspielen gehalten worden.

Wir wollen indessen nicht in Abrede seyn, daß unser Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In seiner Niobe, einem verlahrnen Stüke, ließ er diese unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Gesichte, und, ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder sitzen. In den Eumeniden drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhaftesten und fürchterlichsten Töne aus.

aus. Man sieht überhaupt durchgehends, daß er seine Zuschauer recht hat erschüttern wollen, und es läßt sich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingestimmt haben, diese Absicht zu unterstützen.

Seine Chöre bestunden aus einer großen Menge Personen, ihre Gesänge sind lang, und sowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich oder wild. Es ist zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyspiel dessen dienet eine Stelle in den **Danaiden**, (*) dergleichen man sonst bey keinem Dichter findet. Man sagt, es habe ein Aufzug des Chores in seinen Eumeniden das Volk in solches Schreken gesetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht gesunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieses ist gar nicht unglaublich.

(*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ. vs. 867. u. f. f. Σὺ δὲ ναί, ναί Βάρι τύχα &c.

Aeschylus hat sich eben so sehr um die gute Vorstellung seiner Trauerspiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne sehr verbessert habe. In den ersten Zeiten ward sie nur von Baumreisern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verschiedenen Abtheilungen. Aeschylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemälde und Maschinen nachahmen. **Vitruvius** meldet, (*) **Agatharchus** habe zuerst in Athen eine ordentliche Bühne für den **Aeschylus** gebaut, und eine Abhandlung davon geschrieben. Dieser wußte wol, daß das Trauerspiel niemals seine ganze Würkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinstimmt. **Horaz** schreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

(*) Lib. VII.

- - - Personæ pallæque repertor honestæ
Æschylus & modicis instravit pulpita tignis. (*)

(*) de Arte vs. 278.

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Bescheidenheit, daß ein Mann von dieser Größe seine Trauerspiele **Ueberbleibsele von den herrlichen Mahlzeiten des Homers** genennt hat. (*) Eine andre Probe seiner Bescheidenheit ist es, daß er es sich für einen höhern Ruhm geschätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch sein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabschrift, die man ihm gesetzt, wie **Athenäus** vorgiebt, (*) von ihm selbst ist.

(*) Athenæus Lib VIII.

(*) Athen. L. XIV.

Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirst du marathonischer Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unsrer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

Aesopus.

Der älteste bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des **Crösus** und **Solons**. Die Nachrichten von seiner Person und seinem Leben haben einigen so unzuverläßig geschienen, daß sie so gar auf die Gedanken gerathen, ein solcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch ist es wahrscheinlicher, daß **Aesopus** eine würkliche Person gewesen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtschaft gelebt, hernach frey geworden und in **Sardis**, am Hofe des **Crösus**, sich aufgehalten habe.

Man findet seine wahre oder erdichtete Lebensgeschichte an hundert Orten beschrieben. **Planudes**, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zusammen getragen. Unter den neuern hat **Meziriac** die zuverläßigsten Nachrichten von diesem Fabeldichter gesammelt.

Seine Fabeln stunden bey den Griechen in grossem Ansehen, welches sie nun seit zwey tausend Jahren bey allen Völkern, die Wissenschaften und Geschmak besitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der **Fabel**, die nach ihm die **Aesopische** genennt wird. Es ist wahrscheinlich, daß er selbst seine Fabeln nicht aufgeschrieben, sondern bey gewißen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigstens sind die griechischen Fabeln, die man für die seinige ausgiebt, nur ihrer Erfindung nach von ihm, sein Ausdruk aber ist verlohren gegangen. (*) **Sokrates** schätzte die äsopischen Fabeln so hoch, daß er sie in Verse eingekleidet hat. **Plato** sagt: er habe dieses zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan. S. **Fabel**.

(*) S. Vavassor de ludicra dictione.

Aesthetik.

Die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, welche in der griechischen Sprache

Αισθη-

Αισθητες genennt werden. Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten, (*) also muß die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntniß und der Empfindungen gegründet seyn.

(*) S. Künste.

Aristoteles hat angemerkt, daß alle Künste vor der Theorie gewesen seyn. Auch die besondern Regeln sind eher bekant gewesen, als die allgemeinen Grundsätze, auf welche sie gebauet sind. Das glükliche Genie einiger Menschen hat verschiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieses Wohlgefallens erkannte. Aristoteles ist einer der ersten gewesen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder seine Dichtkunst, noch seine Redekunst, können als vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden. In den besten Reden und Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung stehen, ohne sich zu bemühen, den Grund derselben zu entdeken, und ohne zu untersuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunst erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunstrichter, welche nach diesem griechischen Weltweisen gekommen, haben seinen Fußstapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundsätze zu entdeken. Unter den Neuern hat du Bos, so viel ich weiß, zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen. (*) Das Bedürfniß, das jeder Mensch in gewissen Umständen fühlt, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben, ist das Fundament seiner Theorie. Er hat sich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieses Fundament zu bauen, und ist im übrigen eben so empirisch verfahren, wie seine Vorgänger. Doch ist sein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

(*) In dem bekanten schönen Werk: Reflexions sur la poesie & sur la peinture.

Unser Baumgarten in Frankfurth ist der erste gewesen, der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Aesthetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen. Er setzt die Wolffische Lehre, von dem Ursprung der angenehmen Empfindung, den dieser Weltweise in der undeutlichen Erkenntniß der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretischen Theil, dem einzigen; den er ans Licht gestellt hat, handelt dieser scharfsinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder sinnlich Vollkommenen in allen seinen verschiedenen Arten ab, und zeiget überall die denselben entgegengesetzten Arten des Häßlichen. Es ist aber zu bedauren, daß seine allzu eingeschränkte Kenntniß der Künste ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredsamkeit und Dichtkunst auszudehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Gestalten des Schönen beschrieben.

Man muß deswegen die Aesthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philosophischen Wissenschaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Absicht des Verfassers den ganzen Umfang dieser Wissenschaft enthalten sollte, wiewol es keine systematische Gestalt hat, so gehört die Entwiklung des Plans der Aesthetik hieher.

Zuförderst mußte die Absicht und das Wesen der schönen Künste festgesetzt werden. (*) Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabsicht der schönen Künste sey; so mußte der Ursprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Untersuchungen der Weltweisen angenommen werden. (*) Hiernächst mußten nun die verschiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenstände angezeiget, und ihre Würkungen auf das Gemüth bestimmt werden. (*) Die besonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleinesten Umstände, so viel deren, so wol durch die Theorie, als durch die aufmerksamste Betrachtung der Werke des Geschmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen gewesen sind, mußten in hundert besondern Artikeln sorgfältig zergliedert werden. Alle diese Artikel zusammen machen den theoretischen Theil der Philosophie der Künste aus.

(*) S. Künste.

(*) S. Empfindung.

(*) S. Aesthetisch; Kraft.

In dem praktischen Theil derselben mußten die verschiedenen Arten der schönen Künste angezeiget, der besondre Charakter und der Umfang einer jeden festgesetzt werden. (*) Zugleich mußte die besondere Wendung des Genies, die nähere Bestimmung so wol des angebohrnen, als des durch Nachforschung und Unterricht angenommenen Geschmaks, der zu jeder besonders erfodert wird, beschrieben, die vornehm-

(*) S. Künste; Dichtkunst; Beredsamkeit; Musik; Mahlerey und s. f.

nehmsten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunst zu gelangen, angezeiget werden. (*)

(*) S. Genie; Einbildungskraft; Begeisterung; Geschmak; Erfindung u. a.

Jede schöne Kunst bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher bestimmte Endzweke sich von andern unterscheiden. Alle Arten derselben sind besonders beschrieben. So ist in Ansehung der Dichtkunst die Natur des epischen, des lyrischen, des lehrenden Gedichts und anderer Arten; in Ansehung der Mahlerey das historische, das allegorische, das moralische und andre Gemälde, besonders beschrieben, und der Charakter jeder Art aus sichern Grundsätzen bestimmt worden.

Aus diesen Quellen sind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunstwerke hergeleitet worden; so wol die allgemeinen, zur **Erfindung**, **Anordnung** und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die besondern von der Wahl oder Erfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinstimmung und der bestimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nützlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in seiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke der Kunst abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Absichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aesthetik gründet sich, so wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundsätze. Man muß aus der Psychologie wissen, wie die Empfindungen entstehen, wie sie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflösung dieser Fragen angiebt, sind die Grundsätze der Aesthetik. Aus diesen wird auf der einen Seite die Natur der ästhetischen Gegenstände bestimmt; auf der andern aber die Art oder das Gesetz, nach welchem sie sich dem Geiste vorstellen müssen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Würkung zu empfinden. Dieses alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunst zu leiten.

Es ist mit dieser Wissenschaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundsätze wenig und einfach sind. **Aristoteles**, der diese wenige Grundsätze auf alle mögliche besondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philosophie eine Vernunftlehre, die vollständig, aber wegen der großen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundsätze angewendet wurden, mit einer erstaunlichen Menge Kunstwörter und besonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philosophen vom zweyten Rang, übersah das Einfache darinn, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wissenschaft.

Soll die Aesthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schiksal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholastiker erfahren haben; so muß man sehr sorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die besondern Fälle, wodurch sie veranlasset worden, und ohne welche sie selbst keine Realität haben, zurüke führen. Jedes System von allgemeinen Begriffen wird ohne diese Vorsichtigkeit zu einem bloßen Luftgebäude, in welchem seichte Köpfe bauen, niederreißen und viel alberne Veranstaltungen machen, die den Verordnungen eines blödsinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus sich einbildet, ein Regent und Gesetzgeber zu seyn.

Aesthetisch.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Eigenschaft einer Sache, wodurch sie ein Gegenstand des Gefühls, und also geschikt wird, in den Werken der schönen Künste gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: ein **ästhetischer Gedanken**, ein **ästhetisches Bild** u. d. gl. bezeichnen solche Gedanken und Bilder, die bequem sind, in einem Werk des Geschmaks Platz zu finden. Die Ausdrüke: **poetisch**, **mahlerisch**, **rednerisch** und dergleichen, bezeichnen so viel besondere Arten des Aesthetischen.

Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen. (*) Solche Empfindungen können aber nicht ohne die selbstthätige Mitwürksamkeit der Seele hervor gebracht werden. (*) Also werden sie durch den ästhetischen Stoff mehr veranlasset, als hervorgebracht. Der Künstler verliert seine Arbeit, wenn die, für welche sie gemacht ist, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden. Also hat zwar

(*) S. Kraft, Empfindung.

(*) S. Geschmak.

der

der Künstler den Charakter und das Genie der Personen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieses aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beschaffenheit des Aesthetischen überhaupt sich genau müsse bekannt machen. Das Aesthetische in einem Gegenstand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel desselben schließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenstand von den Werken der Künste aus. Bringt die Kenntniß des ästhetischen den Künstler nicht allemal zu seinem Zwek, so verwahrt sie ihn doch vor der Schuld die Erreichung desselben selbst zu hindern.

Die Gegenstände, die geschikt sind Empfindungen zu veranlassen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie stellen sich entweder dem Verstande dar, oder der Einbildungskraft, oder sie würken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus so viel verschiedenen Gattungen besteht der ästhetische Stoff. Die nähere Betrachtung jeder Gattung ist an einem andern Orte vorgenommen worden. (*)

(*) S. Kraft.

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft sehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des ästhetischen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgesetz der schönen Künste ab: Man soll die Natur ins Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben so gegründeten Anspruch auf die Künste, als das Schöne. Furcht, Abscheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben so gewiß zum Endzwek der Künste, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es ist also nothwendig, daß der Begriff des Aesthetischen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

Noch ist dem Künstler das Nachdenken über den Werth des ästhetischen Stoffs zu empfehlen. Diesen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, sondern aus dem Guten, das durch selbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abscheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben diese Empfindungen können durch Gegenstände veranlasset werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchst wichtig ist. Es dienet zu nichts, einen Menschen durch ein plötzliches Geschrey, als ob ein groses Unglück entstanden sey, zu erschreken; aber ihm Schreken über eine begangene Missethat zu erweken, ist etwas Wichtiges. Auf diesen Werth des ästhetischen Stoffs muß der Künstler, der auf wahren Ruhm Anspruch macht, seine Aufmerksamkeit richten, und diesen muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philosophie und der Moral aufsuchen.

Blos in der körperlichen und sittlichen Natur einige angenehme Blumen aufzusuchen, das Gefällige, das Belustigende, das Ergötzende aus allen Quellen hervor zu bringen, ist eine sehr geringe Veranstaltung zur Herbeyschaffung des ästhetischen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und schön gefärbten Muscheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewiesen werden.

Aezen. Aezkunst.

Die Kunst, vermittelst eines scharfen Wassers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen sie hernach auf Papier abgedrukt werden. Das Aezen ist eine Art, ohne Grabstichel zu stechen, und ist zum Gebrauch der Kupferstecherkunst erfunden worden.

Die Hauptumstände des Aezens sind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, fast allezeit von feinem Kupfer. Diese überzieht man mit einer dünnen Haut von Firniß, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe schwärzt, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf diesen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleystift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andere Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieser Zeichnung wird mit einer scharfen Radiernadel der Firniß bis auf das Kupfer weggerissen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Diese Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt. (*)

(*) Vom lateinischen radere.

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwasser auf die Tafel gegossen. Dieses frißt alle aufgerissene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firniß selbst anzugreifen, und dieses wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefressen hat, so wird das Aezwasser von der Tafel abgespühlt, der Firniß abgenommen, und damit ist die Tafel fertig.

Jede

Jede der beschriebenen Verrichtungen erfodert gewisse Handgriffe, die in besondern Artikeln umständlicher beschrieben werden. S. **Gründen, Abzeichnen, Radiren, Firniß.** Das Besondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen ist, wollen wir hier umständlicher beschreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens besteht darinn, daß das Wasser jeden Strich der Radiernadel mit der Stärke oder Schwäche ausfresse, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar schon das Radiren selbst das Vornehmste bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, stärker oder schwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen selbst muß diese Vorsichtigkeit unterstützen, indem das Schwache flächer, das Starke tiefer eingeprägt werden muß. Dieses erfodert große Vorsichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die sich dabey zeigen, kommen so wol von dem Aezwasser, als von andern Umständen her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Wassers vorher bestimmen: dasselbige Wasser ist schärfer oder schwächer, nach Beschaffenheit der Luft und besonders der Wärme derselben. Bisweilen ist eine halbe Minute der Zeit zu viel, und schon im Stande alles zu verderben.

Es ist überhaupt nothwendig, daß auf den schwachen Stellen das Wasser eine kürzere Zeit fresse, als auf den starken. Damit man dieses erhalte, so läßt man das Wasser erst nur so lange würken, als etwa zu den schwachen Stellen nöthig ist; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieselben mit einer fetten Materie, welche die Würkung des Wassers hemmet, zu: wenn dieses geschehen ist, so kann es auf die stärkern Stellen wieder aufs neue angegossen werden. Wenn man dieses sorgfältig beobachtet, so wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigsten Stellen nicht allzu lange der Würkung des Wassers überlassen. Es frißt so wohl in die Breite als in die Tiefe, so daß durch ein zu langes Fressen die stärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Würkung thut. Es ist deswegen nöthig, daß man, ehe dieses geschieht, die Würkung des Wassers kenne, und wenn die Striche noch nicht stark genug sind, daß man sie durch den Grabstichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabstichel den geäzten Platten allemal sehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabstichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwasser, seine Striche sind schärfer, und geben beym Abdruk die Farbe schwärzer. Daher können durch Vermischung der beyden Gattungen vortheilhafte Würkungen hervor gebracht werden.

Das **Aezwasser** kann gemeines Scheidewasser seyn, dessen Schärfe durch gemeines Wasser etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firnisse angreift, so ist es etwas gefährlich. Das beste Wasser zum Aezen wird aus abgezogenem Weinessig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünspan gemacht. Der Eßig wird in einen wol glasurten, oder besser in einen porcellainen Topf gegossen, darinn auch die andern Materien, nachdem man sie klein gestoßen, die beyden ersten jede zu sechs Theilen, der Grünspan aber zu vieren, geschüttet werden. Diese Mischung wird bey gutem Feuer ein Paar mal aufgekocht und wol umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe ist hinreichend, um zu sehen, ob dieses Wasser zu stark oder zu schwach ist. Im ersten Fall gießt man mehr Eßig zu. (*)

(*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

Die Aezkunst ist neuer, als die Kunst, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen. Einige schreiben die Erfindung derselben dem **Albrecht Dürer** zu. Die Sache ist aber ungewiß. Einer der ersten, die sich darinn hervor gethan haben, ist **Simon Crisius**, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabstichels sehr nahe. **Abraham Bosse** hat in einem besondern Werke die Handgriffe dieser Kunst beschrieben. (*) Eine umständliche Beschreibung derselben findet man auch in dem französischen Dictionaire encyclopedique.

(*) La Manière de graver à l'eau forte & au burin par Abrah. Bosse, revûe & augmentée par Mr. Cochin le fils.

Diese Erfindung ist bey nahe noch wichtiger als die Kunst, mit dem Grabstichel zu stechen. In der Zeit, da eine Tafel durch diese leztere Art fertig wird, kann man bey nahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird also die Ausbreitung der Kunst sehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunst vollkommen lernt, so sind die Maler selbst im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geist und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn sie von andern ängstlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Malern selbst geäzte Stüke werden von

Kennern

Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferstechern verfertigt sind. Hiezu kömmt noch dieser wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabstichel. Die Zeichnung der Nadel ist allemal freyer, und kann der Natur des Gegenstandes besser angemessen werden, als die Striche des Grabstichels.

Gewisse Sachen, die der Grabstichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzustellen weiß, besonders Landschaften, Viehstücke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbestimmte Umrisse mit beständig veränderten Krümmungen nöthig sind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabstichel. Wenn also ein Gemälde, das sich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen sehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geistreiche als verflossene Haltung und Harmonie hervor thut, soll in Kupfer gebracht werden, so ist das Aezen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die gestochenen Platten haben vor den geäzten diesen Vortheil, daß sie mehr gute Abdrüke geben. Denn von einer gut gestochenen Platte muß man sechs bis achthundert haben, da die geäzten schon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner muß man auch wieder gestehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemälde, in Absicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargestellt werden; denn zu geschweigen, daß gewisse ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezens nicht können überlassen werden, so kann man auch den starken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen selten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabstichels ist dabey unvermeidlich. Die vollkommensten Kupferstiche sind also unstreitig diejenigen, worinn beyde Arten, je nachdem es die verschiedenen Theile des Gemäldes erfodern, verbunden werden.

Die Künstler, deren geäzte Platten am höchsten geschäzt werden, sind unter den ältern, **Peter Testa, Salvator Rosa**, die **Carrache, Rembrand, Matthäus Merian, Stephan della Bella, Callot, Hooghe, le Clerc**; unter den neuern, **Cochin** und die deutschen Künstler, **Schmidt**, der eben so fürtrefflich in der Radiernadel, als im Grabstichel ist; und **Meil**, dessen eigene Manier eben so angenehm ist, als seine Erfindungen geistreich sind.

Alcäus.

Ein griechischer Dichter aus der Insel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyrische Gedichte geschrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entrissen worden. Er muß einer der fürtrefflichsten Dichter gewesen seyn. Horaz sagt von ihm:

> Et te sonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — — —
> Mirantur umbrae dicere. (*)

Er hat dem Geschmak seiner Zeit zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Musas Veneremque et illi
> Semper haerentem puerum canebat. (*)

Allein dies war nicht des Dichters einziges Verdienst. Die Neigung, von Wein und Liebe zu singen, war bey ihm mit höhern Gesinnungen verbunden. Seine Muse mußte ihm gegen die Tyranney des **Perianders** ihre Dienste leisten, und auch gute Sitten befördern helfen. Diese Nachricht giebt Quintilian von ihm: In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur. Multum etiam moribus confert — — in lusus et amores descendit, *maioribus tamen aptior*. (*) Es scheint, daß seine Art zu denken der ernsthaften Muse angemessener gewesen, als der schwelgerischen und verbuhlten, und daß er dieser nur in lustiger Gesellschaft und beym Trunke gedienet. Denn **Athenäus** sagt ausdrüklich, er habe seine Lieder in der Trunkenheit geschrieben. (*)

Die **Alcäische Versart** hat von diesem Dichter den Namen bekommen. Sie besteht aus vier Zeilen. Die beyden ersten sind in der ersten Hälfte jambisch, in der andern dactylisch; die dritte Zeile ist ein vierfüßiger jambischer Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieser Versart ist die Ode des Horaz geschrieben, die also anfängt:

> Aequam memento rebus in arduis. (*)

Es sind noch verschiedene andre Dichter dieses Namens gewesen, von welchen Bayle in seinem Wörterbuch die Nachrichten gesammelt hat.

(*) L. II. od. 13.

(*) L. I. od. 32.

(*) Inst. L. X. c. I.

(*) Deipnos. L. X.

(*) Lib. II. od. 3.

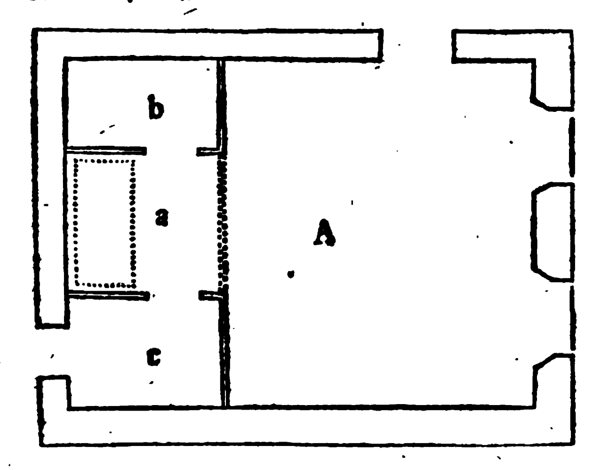
Alcove.

(Baukunst.)

Ein Wort, das aus dem Arabischen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen besonders abgeschlagenen Raum eines Zimmers, darinn ein Bette stehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette nebst andern dazu gehörigen Anstalten dadurch vom Zimmer abgesondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, ist folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenstern gegen über von Tafelwerk ein Verschlag, entweder gerade oder nach einer ausgeschweiften Linie gemacht, so daß der abgeschlagene Raum sieben bis neun Fuß tief wird. Dieser Verschlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fensterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verschläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey ist es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieser Verschläge einen kleinen Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Gesims, so wie es an den andern Wänden des Zimmers ist, auch an dem Verschlag gezogen.

Hiebeystehende Figur wird dieses deutlich machen. A ist das Zimmer, a der den Fenstern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verschläge neben demselben.



Wenn der Eingang zu dem Alcove sehr weit ist, so pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuschließen, an welchem ein Stück wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven sind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich ist, frische Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Gesundheit so nothwenwendige Sache ist.

Alexandrinischer Vers.

Ein sechsfüßiger jambischer Vers, der insgemein nach der sechsten Sylbe einen männlichen Abschnitt, und nach deutschem Gebrauch wechselsweise zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu sehen ist.

> Nicht den, der viel besitzt, den soll man selig nennen;
> Der das, was Gott ihm schenkt, recht mit Vernunft erkennen,
> Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
> Die er ihm selber macht, noch ärger, als den Tod.
>
> Opitz.

Dieser Vers ist eine Erfindung neuerer Zeit. Denn ob gleich der sechsfüßige jambische Vers den griechischen Trauerspieldichtern sehr gewöhnlich ist, so ist er doch von diesem ganz unterschieden; weil er sich nicht so, wie er, durch den Abschnitt in zwey gleiche Theile schneidet. Fast alle heutigen Abendländer haben diesen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten: deswegen wird er auch der heroische Vers genennt. Seinen Ursprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, Alexander der Große, genennt, das im 12. Jahrhundert in französischer Sprache von vier Verfassern, deren einer Alexander von Paris hieß, geschrieben worden ist. Dieses soll das erste Gedicht in zwölfsylbigen Versen gewesen seyn; da die ältern Romanzen achtsylbige hatten. (*)

(*) S. Versuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abschn.

Es ist von verschiedenen Kunstrichtern angemerkt worden, daß dieser Vers, so wie wir ihn beschrieben haben, etwas langweilig und unbequem sey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede schließt. Opitz und die besten Dichter nach ihm, haben diesem Mangel dadurch etwas abzuhelfen gesucht, daß sie den Schluß des Sinnes an verschiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus gesetzt haben. Eben aus diesem Grunde haben einige den Abschnitt versetzt. Gewiß ist es, daß viel

Kunst

Kunst dazu gehört, diesen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er scheinet sich zu Lehrgedichten, wo beständig wichtige und neue Begriffe den Geist rühren, noch besser zu schiken, als zur Epopee; wo es unmöglich ist, den Geist oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beschäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt seyn würden, wenn nicht der Wolklang des Verses sie etwas erhöhte.

Am schlechtesten wird dieser Vers, wenn der Abschnitt sich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verse getheilet, und man kann nicht mehr wissen, ob man kurze sechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Dusch hat eine Veränderung in demselben angebracht, indem er ihm weibliche Abschnitte gegeben:

Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
Das Laub sich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
So endigt Vatersorge die Tage des Gesangs,
Und Fleis besezt die Stunden des süßen Müßiggangs!
Wissensch. VII. Buch.

Alla Breve.
(Musik.)

Diese einem Tonstük vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondere Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Takt-Noten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekömmt also der ganze Gesang nicht nur einen schnellen Gang, sondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten bestehen, einer schweeren und einer leichten — ⌣ | — ⌣ |, welches den Gesang einfacher und ernsthafter macht, als wenn er eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyspiel wird die Sache klar machen, da derselbe Gesang im ersten Beyspiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen 𝄵 angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, dessen Zeichen 𝄴 ist, gesetzt werden.



In dem ersten Gesang werden alle Sylben, welche auf die ersten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich schwer oder mit gleich starken Accenten ausgesprochen, also sind sechs solche schweere Accente in dem Gesange; da in dem andern nur viere sind, ky, e, son, son, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob sie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen; (S. Zeiten.) woraus leicht abzunehmen ist, daß der Allabrevetakt dem Gesang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonstüken das Zeichen des Allabreve 𝄵 vorgesetzt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr sonst gewöhnlichen Dauer müsse gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine solche Note 𝅘𝅥𝅮 anstatt dieser 𝅘𝅥𝅯 setzen kann.

Allegorie.
(Redende und zeichnende Künste.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in so fern es an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. S. Bild. So wol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andre Dinge, vermittelst der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkennt werden. Das bekannte Sprüchwort: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, stellt uns einen Gegenstand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen sollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargestellt werden, so hat man eine Vergleichung oder ein Gleichnis; wird aber das Gegenbild ganz weggelassen, so hat man die Allegorie.

Diese Verwechslung des Bildes mit seinem Gegenbild wird auf mancherley Weise veranlasset. Sie geschieht aus Noth, wenn es nicht möglich ist, die bezeichnete Sache selbst darzustellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künste allgemeine Begriffe darstellen sollen, die kein Gegenstand des Gesichts sind: aus Vorsichtigkeit, wenn man sich nicht getraut, die Sache selbst vorzulegen, und sie lieber will errathen lassen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abrathen will, und aus Vorsichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu scheitern vorstellt: (*) aus ästhetischen Absichten, der Vorstellung vermittelst des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruk, oder überhaupt mehr ästhetische Kraft zu geben. Wenn Haller sagt:

(*) Horat. Od. L. I. od. 14.

> Nach deinen Raupenstand und einen Tropfen Zeit,
> Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

so drükt er durch diese allegorischen Bilder das, was er von der eigentlichen Bestimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat sagen wollen, sehr viel kürzer, nachdrüklicher und sinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geschehen können.

Wir wollen zuerst **die Allegorie in den redenden Künsten** betrachten.

Hier sind dreyerley Dinge zu untersuchen. Die Beschaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verschiedenen Gattungen, jeder Gattung besondere Beschaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus sie geschöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man sagen will, bestimmt und mit Vortheil kann erkennt werden. Bestimmt und mit Gewißheit; weil sonst die Allegorie ein Räthsel: mit Vortheil; weil sie sonst unnütz wäre. Daher entstehen die zwey wesentlichen Eigenschaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild; damit dieses durch jenes sich dem Verstande sogleich darstelle: und die ästhetische Kraft des Bildes, durch deren besondere Beschaffenheit die Art der Allegorie bestimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die ästhetische Kraft der Allegorie anzumerken wäre, ist bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen. Außer diesen wesentlichen Eigenschaften der allegorischen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: sie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zusatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menschlichen Körper die kleine Welt (Microcosmus) genennt. Die Allegorie ist richtig; wer sie aber so brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die wesentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieser kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenschaften mit Pferden, die vor einen Wagen gespannt sind, die Vernunft aber mit dem Kutscher verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Deichsel des Wagens, noch dessen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es ist demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß diese Nebensachen, denen im Gegenbild nichts entspricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruk angezeiget werden.

S. Bild.

Ein eben so ungeschikter Fehler ist es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und sich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope sagt ganz fürtrefflich: **Trinke mit vollen Zügen aus der Pierischen Quelle, oder lasse sie ungekostet. Hier berauschen sparsame Züge, und nur ein starkes Trinken macht wieder nüchtern.** (†) Wie lächerlich wäre es, wenn man diese Allegorie so endigen wollte: **Hier berauschen sparsame Züge, aber ein starkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntnis?**

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenständen zugleich zusammen gesetzt seyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anschauenden Erkenntnis vollkommen dargestellt werden; aber die Vermischung zwey solcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian (*) sich ausdrükt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieses ist von der Beschaffenheit der Allegorie zu merken.

(*) Inst. Or. VIII. 6; 50.

(†) Drinck deep or taste not the pierian spring
There shallow draughts intoxicates the brain
And drincking largely sober us again.
Essay on Criticism. v. 218.

Die Würkung der Allegorie ist überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß sie abgezogene Vorstellungen dem anschauenden Erkenntnis sinnlich darstellt. Nur hat sie diesen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus der Weglassung des Gegenbildes entsteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerksamkeit erst blos auf die genaue Vorstellung des Bildes gerichtet ist, das Gegenbild aber hernach desto genauer und schneller in seiner vollen Klarheit da steht. Wollte man diese schöne Allegorie

— Mir ward der Becher voll Wermuth
Kaum am Rande mit Honig bestrichen, zutrinken gegeben; (*)

in ein Gleichnis verwandeln, so würde sie viel von ihrer Lebhaftigkeit verlieren. Sie ist also die kräftigste Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichnisse, die der Allegorie am nächsten kommen, die lebhaftesten sind. (*)

(*) Bodmers Jacob im IV. Gesang.

(*) S. Gleichnis.

Von dem Gebrauch der Allegorie ist überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müsse. Sie ist, als eine Würze, sparsam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geschmak für das Einfache ganz benehmen; zu geschweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geist verwirrt, und, anstatt einer großen Klarheit, zulezt ein verworrenes Gemenge sinnlicher Gegenstände zurük läßt. In diesen Fehler ist der sonst so fürtreffliche Young in seinen Nachtgedanken nur gar zu ofte gefallen.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen können wir die besondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verschiedenheit des Endzweks oder der Würkung derselben, entstehen.

Allem Ansehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menschen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenschaften entdekt hatte. Damals war die Absicht der Allegorie, blos den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien sind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächste Gebrauch derselben wird in der Absicht gemacht, daß die ganze Vorstellung der Sache, ohne eine besondere ästhetische Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekömmt, daß sie auf eine von der gemeinen Art sich unterscheidende Weise gesagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichsam ein Compliment gemacht wird. Diese Absicht hat Virgil in einigen seiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte seine Dankbarkeit gegen den Augustus, und alles, was er sonst durch diese Allegorien sagt, eben so nachdrüklich, und noch stärker, gerade zu sagen können: aber so fein und mit so gutem Witz nicht, als es durch die Allegorie geschehen ist. Dergleichen Wendung nehmen geistreiche Personen allemal, wenn sie jemand loben oder tadeln wollen. Gerade zu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Absicht hinzu kömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie so lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung gesichert ist; welches man auf eine ähnliche Weise auch durch die äsopische Fabel erhält. Von dieser Art ist die bekannte Rede, wodurch der Consul, Menenius Agrippa, das römische Volk in einem Aufruhr besänftiget hat. (*)

(*) T. Liv. Hist. II. 32.

In diesen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, sich auf die Nebenumstände erstrekende Aehnlichkeit an. Jeden besondern Umstand darinn bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderspiel verwandeln. Es ist zur Absicht hinlänglich, wenn die Sache, die man sagen will, nach dem Hauptsatz anschauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Absicht, der Vorstellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit sie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was Haller sehr kurz auf eine philosophische Art mit diesen Worten ausdrükt: Mit dem Genuß wächst die Begierd, hat Horaz in diese Allegorie eingekleidet:

Crescit indulgens sibi dirus hydrops
Nec sitim pellit, nisi causa morbi
Fugerit venis et aquosus albo
Corpore languor. (*)

(*) Od. L. II. 2.

Jener Ausdruk ist für den Philosophen, dieser für jederman. Was jener dem Verstande sagt, mahlt dieser der Einbildungskraft deutlich ab. Allegorien von dieser Art sind höchst nöthig, so oft allgemeine,

meine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich sollen eingeprägt werden. Dieses hat die allegorischen Sprüchwörter veranlasset, die alle in diese Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptsache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu desto gewisserer Fassung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen sehr kurzen aber meisterhaften Zügen gezeichnet sey, wie in diesem Beyspiele:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus, et celsae graviore casu
Decidunt turres; feriuntque summos
Fulmina montes. (*)

(*) Od. L. II. 10.

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtnisse einzuprägen. Diese haben das sinnliche Kleid um so mehr nöthig, da sie als gemeine und ohne die geringste Anstrengung faßliche Vorstellungen, wie sich **Winkelmann** sehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Wasser, nur augenblikliche Spuhren hinterlassen; da hingegen das, was uns einige Bestrebung des Geistes gekostet hat, sicherer im Gedächtnisse bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache stärker und nachdrüklicher zu sagen, zugleich aber ihr auch ein grösseres Licht zu geben. Von dieser Art ist die oben angeführte Hallerische Allegorie vom **Raupenstand**, und diese von **Young**. **Meine Freuden, o Philander! sind mit dir verschwunden; dein letzter Athem löste die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle ihre Herrlichkeit.** (†) Je genauer man das Bild untersucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die sich auf das Gegenbild beziehen. Diese Art der Allegorie hat die höchste Kraft; denn sie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deshalb zu den höchsten poetischen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine bey nahe beweisende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man sich nicht so wol durch einen deutlichen Beweis als durch ein schnelles Ueberschauen vieler einzelnen Umstände versichern muß, die also keines würklichen Beweises fähig sind, können durch solche Allegorien die Art des Beweises bekommen, dessen sie fähig sind. Für diese Gattung der Allegorie ist überhaupt die Anmerkung nicht zu versäumen, die über die besondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden ist. (*) Denn schon dieses allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine sehr entfernte, und dennoch sehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

(*) S. Aehnlichkeit.

Etwas weniger wichtig ist die Allegorie, die hauptsächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieser Art ist folgendes:

Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela. (*)

(*) Hor. Od. L. II. 10.

Auch diese von **Bodmer**:

— Der Tod war in allen Gestalten vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlt in der Erd, und stürmte vom Meer her;
Wo man hin sah, da droht allgegenwärtig sein Antlitz. (*)

(*) Noachide VIII. Gesang.

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetische nennen möchte, weil viele Weißagungen in selbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwischen der leichtern Allegorie und dem Räthsel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und stellt einen Theil deßelben in heilige Dunkelheit. Diese Gattung schikt sich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Wesen Antheil nehmen. Hauptsächlich kann sie in dem hohen Trauerspiel sehr gute Würkung thun.

Dieses möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Personen verwandelt, davon hernach besonders wird gesprochen werden) die verschiedenen Gattungen der Allegorie seyn.

Die Quellen, woraus sie geschöpft wird, sind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wissenschaften und Künste: das Mittel aber sie aus diesen Quellen zu schöpfen ist der Wiz. Wie der menschliche Körper ein Bild der Seele ist, so ist überhaupt die sichtbare Natur ein Bild der Geisterwelt; von allem, was in dieser vorhanden ist, findet sich in jener etwas ähnli-

(†) Nachtgedanken 1. Nacht.
Mine dy'd with thee Philander! thy last sigh
Dissolv'd the charm; the disenchanted Earth
Lost all her Lustre.

ähnliches. Die vollkommenste Allegorie, die ausser der Sinnlichkeit verschiedene ästhetische Kräfte vereiniget, biethet sich einem scharfsinnigen Beobachter der Natur an, der nicht blos bey dem äußerlichen stehen bleibt, sondern in das unsichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieses Studium ist also dem Dichter bestens zu empfehlen. Die neuern Geschichtschreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplaz derselben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt gewesen. Aber nur philosophische Dichter können auf diesem Feld erndten, und ihnen wird es nicht schwer in diesem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter (*) ist durch dieses Mittel in einer so sehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unsere Odendichter haben wahrhaftig diese Quelle noch nicht recht genutzet.

(*) Herr Meyer von Knonau.

Die Sitten und Gebräuche sind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptsächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Absicht hat, kann geschöpft werden. Von den häuffigen Allegorien des Horaz sind die meisten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben insonderheit noch sehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbiethet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewohnheit gehabt, wenn sie in ein fremdes Land gekommen sind, ihre Spieße mit der Spize vorwärts zu tragen, wenn sie als Feinde kamen und umgekehrt, wenn sie nichts feindliches vorhatten. Diese Lage des Spießes biethet sich von selbst, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Gesinnungen dar. So hat Aeschylus eine schöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schuzgötter auf dem Hintertheile der Schiffe zu sezzen, hergenommen. (*)

(*) S. Aeschylus.

Die Wissenschaften und vorzüglich die Künste, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen die zur Allegorie dienlich sind. Sie sind dazu um soviel geschikter, je bekannter sie sind, und je leichter sie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künstler und die Werke der Kunst in der Absicht in genaue Betrachtung nehmen wollte, das was darinn bedeutend seyn kann, zu bemerken, der würde Dichtern und Rednern gute Dienste leisten können. Unter unsern Dichtern sind Hagedorn und Bodmer am meisten beflissen gewesen aus dieser Quelle zu schöpfen. Anspielungen, Bilder, Gleichnisse und Allegorien von Künsten und Wissenschaften genommen, finden sich sehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wissenschaften und Künste einen sehr vortheilhaften Einflus nicht nur auf die Erfindung der Materie, sondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müssen wir noch die allegorischen Personen, die so ofte in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet sich dadurch ab, daß aus Namen, oder aus Begriffen, welche diese Namen bezeichnen, handelnde Personen gemacht werden. So werden Tugenden und Eigenschaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Personen verwandelt: dieses geschieht auf mancherley Weise. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begrif durch ein oder ein paar Worte eine Bestimmung gegeben wird, die nur handelnden Wesen zukommt; wie wenn der Prophet sagt: vor ihm her geht die Pest; oder unmittelbar, wenn ein solcher abgezogener Begriff einen völlig ausgebildeten Körper bekommt, auf den der Dichter unser Aug mit Verweilen richtet, wie in diesem Beyspiel:

> Te semper anteit saeva necessitas
> Clavos trabeales et cuneos manu
> Gestans ahena, nec severus
> Vncus abest, liquidumque plumbum. (*)

(*) Hor. Od. I. 35.

Endlich werden solchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeschrieben, sie werden mit andern handelnden Personen in der Epopee, bisweilen auch im Drama eingeführt. So haben die Eris oder die Zwietracht, die Fama oder das Gerücht, Amor oder die Liebe und so viel andre allegorische Wesen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Wesen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter so vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entschuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieser Bilder noch unter die zweydeutigen Kunstgriffe der Dichtkunst zu gehören scheinet.

Von

Von dem Gebrauch dieser Bilder in der Mahlerey, wo sie nothwendig werden, wird im nächsten Artikel gesprochen. Es ist wahrscheinlich, daß sie anfänglich aus den zeichnenden Künsten in die Dichtkunst herüber gekommen seyn: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchst wahrscheinlich ist es, daß die meisten Götter der alten heidnischen Welt, so wie viel ihrer Mythologischen Bilder, ursprünglich solche allegorische Personen gewesen sind. Beym **Homer** finden wir keinen wesentlichen Unterschied zwischen blos allegorischen Schattenbildern, dergleichen die **Iris**, die **Fama**, die **Aurora** die **Stunden**, der **Traum** unstreitig sind, und den Göttern, die eine zuverläßigere Würklichkeit zu haben scheinen. Es scheinet sogar, daß **Homer** zuweilen den **Jupiter** und die **Juno** schlechthin nur als allegorische Personen ansehe.

Ueber alle diese Wesen merken wir zuvoderst an, daß sie insofern von der Allegorie verschieden sind, als sie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, sondern die abgebildete Sache selbst, in einer körperlichen Gestalt sind. Sie sind nicht Zeichen einer Sache, sondern die Sache selbst. Indessen können sie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen sie eingehüllt werden, die Beschaffenheit hat, daß das Wesen der abgebildeten Sache mit ästhetischer Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichste Beyspiel dieser Art giebt uns **Miltons** allegorisches Bild von der Sünde. Der Dichter stellt eine zwar nicht würkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Gestalt vor, deren Anschauen uns eben den Abscheu, eben den Ekel und solche Vorstellungen erwekt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch diesen erdichteten Gegenstand abgebildet wird, langsamer und bey weitem nicht so lebhaft, würden erwekt werden. Von dieser Art ist das Bild der Zwietracht, das Homer so kurz und so meisterhaft gemahlt hat, (*) und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

(*) Il. IV. vs. 440.

Es giebt aber auch gemeinere allegorische Bilder, die weniger von dieser allegorischen Kraft haben. **Aurora** mit ihren Rosenfingern, die beym Homer so oft vorkömmt; die schnellfliegende **Iris**, selbst Amor, die Veneres und Cupidines des **Tibulls** thun in der Dichtkunst weit geringere Dienste, als in den zeichnenden Künsten; sie sind oft nicht viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas besser klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre solche Wesen haben eigentlich gar keine bestimmte Gestalt, sondern setzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß sie lebende Wesen sind, die einen gewissen nicht genau zu bestimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal bestimmten Begriffen entsprechen. Von dieser Art sind die zu Personen gemachte Flüsse, Städte, Länder, die Genii einzelner Menschen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Silphen und dergleichen Hirngespinste.

Alle diese Wesen werden entweder blos deswegen angeführt, daß sie, so wie die Allegorien, abgezogene Begriffe sinnlich machen sollen, oder man bedient sich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maschinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulösen.

Ueber die Zuläßigkeit des ersten Gebrauchs scheint kein Zweifel mehr übrig zu seyn, nachdem fast alle alten und neuen Dichter sich derselben bedient haben. In dieser Absicht fallen dergleichen Bilder in die Classe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geschöpft, sondern durch die Phantasie des Dichters hervor gebracht worden. Was also bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beschaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf sie angewendet werden. Braucht es aber schon große Scharfsinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunst aufzusuchen, so erfodern diese noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen schöpferischen Geist, durch welchen **Milton** die Sünde, und **Homer** die Zwietracht sichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft ist, können, wenn sie nur recht angewendet werden, die Vorstellungen blos durch das Leben, das sie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an seinem Orte angemerkt worden. (*) Auch können sie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeisterung geben. Aber nur der feine Geschmak erreicht diese Vortheile. Umsonst führen Dichter von gemeinem Geschmak Amores und Cupidines auf, sie bleiben dessen ungeachtet abgeschmakt.

(*) S. Belebung.

Ueber

Ueber den Gebrauch allegorischer Wesen, als Personen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, sind die Kunstrichter nicht einig. Er ist hauptsächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigstens findet man nur selten Beyspiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch ist gleichsam nur im Vorbeygehen. Nur **Aeschylus** hat die Furien, als Hauptpersonen im Trauerspiel aufgeführt, und **Aristophanes** den **Mars**. Da aber diese Wesen in der Religion des Volks würkliche Wesen waren, so konnte dieses desto weniger bedenklich seyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Wesen ohne Bedenken gebraucht, wie wol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache spricht. (*) Es kann wol seyn, daß der barbarische Geschmak, der noch vor zwey Jahrhunderten geherrscht hat, den Gebrauch dieser Wesen eingeführt hat; da in den abgeschmakten dramatischen Schauspielen selbiger Zeit eine Menge allegorischer Personen handelnd eingeführt werden. **Milton** hat in seinem verlohrnen Paradies sich derselben als ein schöpferischer Geist bedient. Nach ihm hat **Voltaire** in seiner **Henriade**, ungeachtet er den englischen Dichter einer zu großen Kühnheit beschuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegorischen Person, gemacht.

(*) Prisco illo dicendi et horrido modo Liv. L. II. c. 32.

Zu diesem Gebrauche der allegorischen Wesen müssen wir auch die Anruffungen an die Musen rechnen, über deren Zuläßigkeit man uneinig ist.

Diejenigen Kunstrichter, die den Gebrauch der zu Personen gemachten allegorischen Wesen erlauben, aber gar sehr einschränken, (*) scheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, sie gänzlich zu verbieten, da sie schon in der gemeinen Rede vorkommen. Man sagt überall: **der Tod hat ihn übereilt**, und hundert solche Ausdrüke, die daher entstehen, daß wir auch den abgezogensten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen. Daher haben kurze Ausdehnungen solcher Metaphern gar nichts Anstößiges. Aber die Täuschung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenstände vorstellt, erhält sich nur in der schnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird sie aufgehoben: alsdenn finden wir das Ungereimte in der Sache. Daher ist es ein kluger Rath, daß man sich nicht zu lange bey solchen allegorischen Wesen verweilen solle.

(*) S. Breitingers crit. Dichtkunst 1. Theil 6. Abschn.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyspielen:

> Als er mit stillem Gemüthe die große Verheißung durchdenket.
> — — — — — — —
> Siehe! da lauschte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
> Sah ihn in stiller Betrachtung die Wege des Höchsten erforschen:
> Einer von seinen sanftesten Pfeilen, in Balsam getunket,
> Trifft ihn ins Herz. (*)

(*) Noachide VIII. Ges.

Und:

> Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Flut nicht zu steigen,
> Nicht sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reißen,
> Wo der Tod sie mit unersättlicher Mordlust erwartet.
> Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menschen;
> Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm besser;
> Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geschöpfe.
> Als er sie alle gewürgt, so sprach er: wie ist es so wenig. (*)

(*) Das. IX. Ges.

Dergleichen kurze Handlungen laßen uns nicht Zeit, aus der Taüschung, daß bloße Begriffe handelnde Wesen seyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuschreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden und giebt unserer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber sich lange dabey verweilen, ihre Handlung entwikeln, und so gar mancherley Nebenumstände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieses macht die ganze Sache anstößig. Daher läßt sich begreiffen, wie so viel Personen von Geschmak es unleidlich finden, daß **Voltaire** die Zweytracht große Reisen thun, und mit der **Politik** in Unterhandlung treten läßt. Durch solche Weitläuftigkeit läßt man dem Leser Zeit sich zu besinnen und aus der hier so nothwendigen Täuschung zu kommen. Es begegnet alsdenn jederman, was seichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme ist, schon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk, **Der Tod fraß Menschen und Vieh**, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im ganzen sinnlich faßen soll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemeinste Metapher anstößig. Aber auch der wärmsten Einbildungskraft geschieht dieses, wenn man ihr die allegorischen Personen zu lange im Gesichte läßt, und sie, durch das umständliche in der Vorstellung, zwingt nachdenklich zu werden.

Man sucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmischung solcher

solcher Wesen wunderbar zu machen. Die Alten, sagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber izt wäre es unanständig das höchste Wesen in politische Händel zu verwikeln; also fiele ohne jene allegorische Wesen das wunderbare, das der Epopee so wesentlich ist, weg. Allein wenn dieses seine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, so würde dadurch eine schlechterdings anstößige Sache zwar entschuldiget, aber nicht bewiesen, daß sie schön sey. Das große und wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht blos von der eingemischten Handlung der Götter her, und in Oßians Epopeen sind weder Götter noch allegorische Wesen.

Ganz erdichtete Wesen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegorische Wesen genennt: sie sind es nur in den zeichnenden Künsten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden sich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt. (*)

(*) S. Mythologie.

Allegorie in zeichnenden Künsten. Eigentlich können diese Künste nur einzele Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorstellen. Durch die Allegorie wird darin das unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenstände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgestellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künsten ist von der höchsten Wichtigkeit, weil sie dadurch ihre höchste Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine starke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlerey haben; und es ist nicht zu leugnen, daß die meisten allegorischen Gemälde diese Abneigung zu rechtfertigen scheinen. Entweder sind sie ohne Geist und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphischen als würklich allegorischen Bildern, zusammengesezt, oder so unverständlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieses aber beweißt blos, daß schlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künstlern beystehen, so könnte diese Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden! Wir wollen uns deßwegen nicht verdrießen laßen, diese Sache in die genauste Untersuchung zu nehmen.

Hier ist die Allegorie die Vorstellung des Allgemeinen durch das Einzele oder Besondere. Einen besondern Fall vorstellen, da ein Mensch gerecht oder wolthätig handelt, dies ist der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künste; aber die Gerechtigkeit oder die Wolthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorstellen, ist Allegorie. Sie ist aber nicht blos auf Begriffe eingeschränkt, sondern erstrekt sich auch auf ganze Vorstellungen, darin verschiedene Begriffe in Eins verbunden werden; sie kann allgemeine Wahrheiten vorstellen, und wird dadurch zu einer würklichen Sprache. Sie ist von der Sprache wesentlich durch die Natur der Zeichen unterschieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich sind. Daher ist die Sprache nur denen verständlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet sind, die Allegorie muß ohne Unterricht über die Bedeutung verständlich seyn. Sie ist eine allgemeine Sprache, allen Menschen von Nachdenken verständlich, wenn sie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man muß sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkührliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß sie nur denen verständlich ist, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden ist. Es ist um so viel nöthiger, diese Begriffe genau zu fassen, da sie oft selbst von Kennern verwechselt werden. Ein solcher hat, zum Beyspiel, eine Erfindung des Augustin Carrache, als eine schöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, sondern eine Hieroglyphe oder ein so genanntes Rebus, ein bloßes Wortspiel ist. Das Gemählde stellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieses soll den allgemeinen Satz ausdrüken, die Liebe überwindet alles. (*) Die ganze Erfindung gründet sich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechischen Sprache alles bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen schließen wir von der Allegorie aus.

(*) Richardson, Description des tableaux Tom. III. Part. I. p. 50.

Doch müssen wir, um dem Gebrauch und vielleicht auch der Nothwendigkeit etwas nachzugeben, hierüber nicht allzustrenge seyn. Es ist manches hieroglyphisches Bild so unwiederruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für würklich allegorisch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule sizt, und

mit einem Brustharnisch, ist kein natürliches Zeichen der Weisheit, und also keine wahre Allegorie. Indessen ist es unwiederruflich dafür angenommen. Man ist es gewohnt, vielen blos hieroglyphischen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegorischen Bilder zu lassen, weil wir von Kindheit auf so daran gewohnt werden, daß sie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieser Gelegenheit ist hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Absicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künste die Allegorie brauchen, sich ein Unterschied findet, der diesen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann sich überall des eigentlichen Ausdrukes bedienen, und geht deswegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geschieht. Es würde ein Fehler seyn, die allegorische Sprache zu brauchen, wo sie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künste haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Also ist ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verstärkung des Nachdruks geschieht, allegorisch zu seyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu setzen. Es ist nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht stärker sagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römischen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden gesunkenen Person vorgestellt wird, die durch den Kaiser Vespasianus wieder aufgerichtet wird, so sagt diese Allegorie nicht das geringste mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als es der eigentliche Ausdruk der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder her gestellt, sagen würde. Hier muß dem Zeichner schon zum Verdienst angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß also in zeichnenden Künsten das schon für Allegorie gelten lassen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indessen verdienen immer diejenigen Allegorien unsre vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht blos verständlich, sondern auch noch mit Kraft und ästhetischem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterschied ihrer Bedeutung sind sie von zweyerley Art: entweder stellen sie uns blos einen einzigen unzertrennbaren Gegenstand vor; ein unsichtbares Wesen, einen Begriff, eine Eigenschaft — oder sie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geschehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zusammengesetzte Vorstellung auszudrüken. Die erste Art wollen wir allegorische Bilder, die andere Art allegorische Vorstellungen nennen. Sehen wir auf den Unterschied in der Materie der Allegorie, so ist sie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem sie z. B. die Arbeitsamkeit durch eine Biene vorstellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener sollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieser aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten also zuerst die allegorischen Bilder, sie seyen Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeineste Gattung derselben ist die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß sie die Vorstellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateinisches Wort in der deutschen Sprache, wenn diese keines hat, dieselbe Sache auszudrüken. So sagt uns das Bild einer Frauensperson, mit einer geschloßenen Crone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort Frankreich sagen würde. Sie sind von zweyerley Art: solche die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder sie schlechtweg nennen, wie z. E. der Frosch und der Eidex in zwey Jonischen antiken Voluten, welche die Baumeister Batrachus und Saurus bezeichnen sollen; (*) oder sie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenschaften an, wie die Vorstellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperson, die Pflaumen in der Hand hält (*) welche Frucht dieser Stadt vorzüglich eigen war. Von diesen Arten sind ungemein viel allegorische Bilder; sie sind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deshalb, wie kurz vorher ist angemerkt worden, nicht zu verwerffen sind. Die Noth hat sie eingeführt.

(*) S. Winkelm. Anm über die Baukunst der Alten.

(*) Winkelm Alleg. p. 92.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos schlechthin die Namen und das sichtbare der Dinge anzeigen, sondern zugleich etwas von ihrer Beschaffenheit vorbilden. Sie gleichen den viel bedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zusammensezung uns schon einigermaaßen die Erklärung der Sache giebt, sind natürlich bedeutende Zeichen. So ist das Sinnbild der Seele oder der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos

blos die Unsterblichkeit an, sondern auch, daß die Seele erst denn in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegorische Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaft derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht voreilig sey, sondern das Recht auf das Genaueste abwäge.

Daß diese Bilder jenen weit vorzuziehen seyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkung aber ist es, daß der Künstler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an sich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteristischer Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat **Poußin** auf eine geistreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verstekt hat, um anzuzeigen, daß sein Ursprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen die sinnliche Eigenschaften haben, von Ländern, Städten, Flüssen, können auf diese Weise durch Zusätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit solchen an, die blos abgezogene Begriffe vorstellen. So hat ein griechischer Künstler, Namens **Buphalus**, die Fortuna, oder das Glük auf diese viel bedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberflusses in die Hand gegeben. (*) Unter den geschnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, ist einer mit einem Bilde, das für eine viel bedeutende Allegorie der Dichtkunst kann gebraucht werden. Ein Genius steht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt sich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel gesetzten, Dreyfuß steht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedanken, der Dreyfuß die Begeisterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey wesentlichen Eigenschaften eines Gedichts. (*)

(*) Pausanias L. IV.

(*) Mariette. Pierres gravées n. 17.

Diejenigen allegorischen Bilder, die aus menschlichen Figuren bestehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchste allegorische Vollkommenheit erreichen. Durch dieses Mittel können die an sich so wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, sobald sie bey besondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchst nachdrüklich seyn, wenn der Künstler den Ausdruk in seiner Gewalt hat, wenn etwas von dem Geist in ihm wohnt, durch welchen **Aristides** geführt, den Charakter des atheniensischen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat. Wie grosse und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat? (*) Und wie höchst fürchterlich ist nicht das Bild des Krieges beym Aristophanes, (*) da **Mars**, ein sonst wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörsel Städte und ganze Länder zermalmet?

(*) S. Lucians Beschreibung davon.

(*) In dem Lustspiel der Friede.

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie das nur Künstlern vom ersten Range zu Theil geworden. Unter der unzählbaren Menge allegorischer Bilder auf den Münzen der Alten finden sich nur wenige, unter denen die Winkelmann in seinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichnis gesammelt hat, kein einziges, von grosser ästhetischer Kraft. Das höchste in dieser Gattung trift man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegorischen Bilder können gerechnet werden. (*) Des **Phidias** Jupiter war nichts anders, als ein allegorisches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in **Belvedere**, was ist er anders, als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würksamkeit, in diesem wundervollen Bilde dem Auge zu sehen gegeben wird?

(*) S. Statuen.

Künstler sollen hieraus lernen, wie selbst solche Bilder, die an sich von schwacher Bedeutung sind, durch das wahre Genie zum höchsten Ausdruk können erhoben werden. Sie sollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder diese hohe Kraft nicht durch schwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie sollen lernen, daß es nicht genung ist der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; sondern die **Themis** mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern, mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künstler, der kleine und subtile Aehnlichkeiten bemerket, sondern der grosse Geist, der jede Eigenschaft des Geistes, jede Empfindung der Seele sichtbar machen kann, ist in solchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunst, zur glüklichen Allegorie, um auf das wesentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der **Diana** nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung;

Deutung; nur muß der Künstler sich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleistet zu haben, und sich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieses Zeichen trägt, begnügen. Diese kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, sind in dem allegorischen Bilde um so viel nöthiger, da die zeichnenden Künste sonst, bey ihren kräftigsten Bildern, uns oft in Ungewißheit lassen würden. Würde es einem Künstler auch noch so sehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrüken, so wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieser Art, nicht unnütze seyn; weil erst dieses uns gleichsam den Namen des Bildes angiebt, dessen Eigenschaften hernach aus seinem Charakter zu erkennen sind. Der Zeichner ist hierin ungemein viel eingeschränkter, als der Dichter. Dieser bringt seine Allegorie in dem Zusammenhang an, der leicht auf die Deutung derselben führet: jener muß gar zu oft sein Bild allein hin setzen, wo außer ihm nichts ist, das seine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebensachen sehen, die dieses thun. Nur muß er, wie gesagt, sich damit nicht begnügen, sondern auf das Große im Ausdruk arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geschiklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr ist; so haben viele derselben den Geist gehabt, Bilder, wie wir sie hier fodern, würklich zu machen; so muß ihnen in der Allegorie, dem schweersten Theile der Kunst, nichts unmöglich gewesen seyn. Konnte **Euphranor** den **Paris** so mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte; (†) so müßte wahrlich dem **Euphranor** in der Allegorie nichts zu schweer gewesen seyn. Wir haben an einem andern Orte (*) unsre Meynung über diese und ähnliche Nachrichten von der Kunst der Alten gesagt. Aber es ist in Wahrheit dem Genie mehr möglich, das der Verstand begreift, und deswegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künstler durch das Beyspiel der alten, wenn es auch übertrieben ist, gereizt werden. Kunstrichter müssen es machen, wie der Philosoph Diogenes in der Moral; sie können immer den Ton etwas zu hoch angeben.

(*) S. Antik.

Es wäre zu wünschen, daß jemand alle allegorische Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zusammen suchte, und daraus eine bessere Iconologie machte, als die **Ripa** gegeben hat. Oft fehlt einem Künstler von Genie nichts, als daß er wisse, was andern vor ihm schon möglich gewesen. Hätten doch **Leßing** und **Kloz**, die so manchen Schriftsteller durchsuchen, um einen eben nicht sehr wichtigen Streit fortzusetzen, ihre Bemühung hierauf gewendet!

Den nächsten Rang nach den einzeln allegorischen Bildern nehmen die allegorischen Vorstellungen ein, welche gewisse Lehren oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der so gar oft zur Unzeit angeführte Ausspruch des **Horaz**:

> Segnius irritant animos demissa per aurem
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus —

Wenn übrigens ein allegorisches Gemähld eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft sagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geschehen seyn, so hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier sehen, was wir dort blos im Verstande oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu diesem Vortheil der allegorischen Vorstellung noch die innerliche Vollkommenheit derselben, so wird ihre Würkung so stark, daß sie alle poetische Kraft weit übertrifft; und hierin liegt eben der höchste Endzwek der Kunst.

Es sey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich noch an mehrern Orten dieses Werks vorkommen, aber nicht zu oft wiederholt werden, kann. Es ist ein großer Mißbrauch der Kunst, daß noch so sehr durchgehends ein vollkommener Pinsel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieses heißt Mittel ohne Endzwek schätzen. Die meisten Kenner gleichen dem Geizhals, der sich blos im Besitz eines Mittels, das er niemals zu brauchen gedenket, selig preißt. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen größern Werth, als es selbst von Titians Pinsel erlangen würde, wenn dieser nicht mit höherm Verdienst verbunden ist. Aber die Laufbahn, die nach diesem Ruhme

(†) Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, iudex Dearum, Amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. LXXXIV. 8.

Ruhme führet, kann nur von Genien der ersten Grösse glüklich betreten werden. Wenige sind hierin glüklich gewesen, und dieser Theil der Kunst ist wahrlich die schwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierin. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindischen Erfindungen des Otto Venius, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken sollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer. Ich sage nicht, daß Venius ein schlechter Zeichner gewesen, sondern daß seine Horazischen Sinnbilder elende Erfindungen seyn!

Man kann die ausgeführteren allegorischen Vorstellungen in Ansehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In physische, in moralische und in historische. Es ist der Mühe werth, hierüber etwas umständlich zu seyn. Physische Vorstellungen sind solche, da ein Gegenstand aus der Natur in einem etwas ausführlichern allegorischen Gemählde vorgestellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur selbst, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir sprechen hier nicht von blos einzeln Bildern solcher Gegenstände, sondern von ausführlichen Vorstellungen, die im Gemählde das sind, was **Kleists** Frühling oder **Zacharias** Tageszeiten in der Dichtkunst. Solche Gemählde stellen einige der wichtigsten Eigenschaften des Gegenstandes, den sie mahlen, vor. Hätte **Pesne** seinen Vorsatz ausgeführt, ein Dekengemälde, das er in **Rheinsberg** (†) gemahlt hat, und darin der Anbruch des Tages vorgestellt ist, in Kupfer äzen zu lassen, so würde dasselbe hier als ein schönes Beyspiel dieser Art können angeführt werden. Dergleichen Vorstellungen können eben so ausführliche Bilder natürlicher Gegenstände geben, als die sind, die Dichter uns vormahlen. Sie sind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der sichtbaren Natur genommen, aber mit sittlichen und pathetischen Gegenständen untermenget ist.

Die zweyte Gattung dieser Vorstellungen kann die moralische genennet werden. Sie stellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt vor. So ist die Beobachtung, daß **Dichtkunst und Musik große Kraft haben**, die **Liebe hervor zu bringen**, auf einem geschnittenen Stein (*) allegorisch also vorgestellt. Amor bittet den Apollo inständig und etwas ungeduldig, ihm seine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Diese Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich seyn. Das schon erwähnte Gemählde von der Verläumdung ist ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieses Lasters zu fühlen. Solche Gemählde sind von den Allegorien der Rede nur darin unterschieden, daß sie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorstellen. Die Anmerkung, die dem **Pythagoras** zugeschrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolstande gewesen, zuerst die **Ueppigkeit** sich einschleicht, hierauf der **Ueberdruß**, denn **unnatürliche Ausschweifungen**, auf welche zulezt der **Untergang** folget, ist schon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

(*) Mariette n. 14.

Die dritte Gattung endlich ist die historische; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umständlicher vorgestellt werden. Im ersten Falle entsteht die gemeine historische Allegorie, dergleichen man so häufig auf den Münzen der Alten und neuen antrifft; der andre Fall giebt die höhere historische Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des **Le Brün**, worauf einige Thaten **Ludwigs** XIV. vorgestellt sind, gehören. Diese Allegorie scheint das höchste und schweerste der Kunst zu seyn, das nur Mahler vom ersten Range erreichen. Schon in redenden Künsten ist dieses das schweerste, daß eine große Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Gesichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede so ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Besondere derselben übersehen können.

Wer darinn glüklich seyn will, der muß nicht nur, wie der große Redner, ungemein viel zusammen zu fassen, sondern es noch überdies sichtbar zu machen wissen. Darin liegt der Grund der so sehr großen Seltenheit fürtrefflicher Allegorien dieser Art,

(†) So klein dieser Ort ist, so bekannt muß er dadurch seyn, daß einer der größten jeztlebenden Monarchen sich daselbst zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unsern Augen ausgeführt worden sind.

Art, deren Kunst etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegorische Vorstellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn sie stellt nicht so wol die Begebenheit, als eine wichtige viel sagende Anmerkung über dieselbe vor, dergleichen etwa große Geschichtschreiber machen, da sie eine Begebenheit in einem besonders merkwürdigen Gesichtspunkt vorstellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infaustos populi romani amores. (*) Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geschichte, dieses kann auf eine leichtere und bessere Art geschehen; sondern auf die Darstellung derselben in einem sehr lebhaften Gesichtspunkte. Dieses Geschäfft ist für den Geschichtschreiber schon sehr schweer, für den Mahler ist es ein Gipfel der Kunst, den die größten Meister selten glüklich erreichen. Die Geschichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß sehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Absichten, oder in ihren Umständen, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieses Allgemeine macht eigentlich das Wesen der Allegorie aus.

(*) Tac. Annal. II. 42.

In der Gallerie von Düsseldorf ist ein Gemählde von Raphael, das einen Jüngling in dikem Gebüsche an einer Quelle sitzend vorstellt, aus welcher er Wasser geschöpft, das er in einer Schaale vor sich hält. So weit ist dieses Stük blos historisch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit Titians Pinsel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieser einzelnen Figur hohe Gedanken, ein so erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Wasser auszudrüken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüste seinen göttlichen Beruf überdenkt, und itzt glaubt man, seine erhabene Gedanken über die Taufe selbst zu empfinden. Dieses gränzet nun schon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß sich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch so richtiges Bild hätte, so würde der doch nur eine leserliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darstellen. Diese muß uns nicht den Buchstaben der Geschichte, sondern ihren Geist geben.

Darauf kommt es also zuerst an, daß der Künstler in dem Körper der Begebenheit, die er allegorisch vorstellen will, eine Seele entdeke, und denn, daß er das unsichtbare Wesen derselben sichtbar mache. So müßte uns ein allegorisches Gemählde von Alexanders Eroberungen des persischen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, sondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürsten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit, zu rächen; oder ausschweifende Herrschsucht mit allen ihren übeln Folgen, wenn sie einem schon mächtigen Fürsten von großem Verstande beywohnet; oder etwas dergleichen vorstellen, das uns gleich in einen Gesichtspunkt stellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen übersehen können. Hat der Künstler die Seele seiner Geschichte erst entdeket, so wird es ihm nicht sehr schweer werden, das besondere, wodurch die Begebenheit angezeiget werden kann, zu erfinden. Personen, Zeiten, Oerter lassen sich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr ist, was uns die Alten von dem Mahler Aristides sagen, daß er in einem einzigen Bilde den aus widersprechenden Zügen zusammen gesetzten Charakter des atheniensischen Volks richtig ausgedrükt habe; so dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunst allegorische Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbesserung der Sitten durch die Wiederherstellung der Wissenschaften; das große Werk der Kirchenverbesserung in seinen wichtigsten Folgen oder in seinen Ursachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigsten Würkungen derselben. Dergleichen Vorstellungen sind nicht gemahlte Erzählungen, wie so viel halb allegorische und halb historische Gemählde, sondern Vorstellungen von der Natur oder von der Würkung gewisser Handlungen. So viel war hier über die Beschaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derselben zu sagen. Folgende Anmerkungen beziehen sich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derselben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt größtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegorischer Bilder ab. Eine Sammlung der besten schon vorhandenen Bilder mit genauer Beurtheilung ihres Werths würde den Künstlern diesen so wichtigen Theil der Kunst sehr erleichtern. Winkelmann hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundsätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf diesem Pfad gründlichen Ruhm

zu

zu erwerben sucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen seyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, lassen sich am leichtesten erfinden. Ein Wapenschild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, ist dazu schon hinlänglich. Doch sollten bloße Anspielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen, (*) wenn sie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entschuldiget werden, als man noch nicht schreiben konnte, und sollten auch itzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen schlechterdings unmöglich ist. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienste thun, rechnen wir auch solche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So sind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferschaalen in den dorischen Friesen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuser u. d. gl. Dergleichen Bilder haben keine Schwärigkeit. Eine gute Bekanntschaft mit den Gebräuchen der Völker giebt sie von selbst an die Hand.

(*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wortspiele vorkommen.

Wahre allegorische Bilder, welche eine Eigenschaft der Sache, die sie vorstellen, ausdrüken, sind schweer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vorzustellen sind, deutlich entwikle, und in ihrer größten Einfalt sehe, besonders das Eigenthümliche, was die Sache am gewissesten bezeichnet, deutlich fasse. So hat jede Tugend außer dem, was sie mit den übrigen gemein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ihrem Ursprung oder in ihrer Würkung; für diese muß der Künstler ein Zeichen finden. Hiezu dienet, was anderswo (*) von Erfindung der Bilder überhaupt ist angemerkt worden. Alle dort angeführte Arten der Bilder haben hier statt.

(*) S. Bild.

Einige allegorische Bilder haben die Natur der Beyspiele, wie **Orestes und Pylades**, als ein Bild der Freundschaft; andere der Gleichnisse, wie ein Schiff mit aufgeblasnen Seegeln, als ein Bild des glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Wasserschöpfen gebraucht wird, als ein Bild einer eiteln Unternehmung. Die Wahl dieser Gattungen der allegorischen Bilder wird durch die besondern Umstände, darinn man sie braucht, bestimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer sich über einen vor ihnen stehenden Jüngling ernstlich unterreden, der Inhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyspiels deutlich ausgedrükt werden. Wenn einer der beyden Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorstellt, als Ulysses an dem Hofe des Lykomedes ihn ausforscht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Beruf des Jünglings zu einer gewissen Lebensart zum Inhalt habe. Hingegen drükt ein einziges allegorisches Bild des Schmetterlings, auf welchen Sokrates, in ernsten Betrachtungen vertieft, seine Augen heftet, hinlänglich aus, daß er über die Unsterblichkeit denke.

So muß die Wahl der Bilder allemal durch den Gebrauch derselben bestimmt werden. Bilder der eigentlichen Allegorie bekommen ihre Bedeutung fürnehmlich, wenn sie nicht für sich da stehen, sondern geschikt mit andern Gegenständen verbunden sind. So können Mohnköpfe verschiedene Bedeutungen haben. In einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Person gewunden, bedeuten sie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, sie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Also gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch genau vor Augen habe. Diejenigen scheinen die besten zu seyn, welche als Attributa oder Kennzeichen menschlichen Figuren beygelegt werden; weil sie auf diese Art mit der Vorstellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel größer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, sich andern zur Bewundrung darzustellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedrukt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauenfedern als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruk des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel bestimmter und nachdrüklicher zu machen, deswegen haben die griechischen Künstler so viel allegorische Personen erdacht. Ein sehr schönes Beyspiel ist das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

Von

Von der glüklichen Erfindung einzeler Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorstellungen ab, sie seyn von der physischen, moralischen oder historischen Gattung. Diese Vorstellungen müssen nothwendig durch handelnde Personen angedeutet werden; denn eine aus blossen Zeichen zusammengesetzte Vorstellung, nach Art der hieroglyphischen Schrift auf ägyptischen Denkmälern, verdient den Namen eines allegorischen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich seyn, besondere Regeln zu Erfindung solcher Gemählde geben zu wollen. Inzwischen kann es doch nüzlich seyn, wenn der Künstler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleissig überdenkt, und sich übet durch dieselben zu allegorischen Vorstellungen zu gelangen.

Der erste und leichteste ist der Weg des Beyspiels; da von der Sache, welche man allgemein vorstellen will, blos besondere Fälle, als Beyspiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder durch gewisse Nebenumstände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den **Dionysius in Corinth**, den **Tyrtäus an der Spitze eines Heeres**, den **Marius**, wie er sich in einem Sumpf verstekt, **Belisarius** der um Almosen bittet, oder andere, eben so treffende, besondere Fälle grosser Glüksveränderungen, vorstellen; so war die Allegorie schon da. Der Ort allein verwandelte diese besondere Fälle in allgemeine Vorstellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch ist, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorstellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künstler nicht schweer werden, sie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemählde selbst gut angebracht, auch blos allegorische Verzierungen des Rahmens, der das Gemählde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichnißes, ist schon schweerer. Der Künstler muß erst ein gutes Gleichnis erfinden, das seinen Gedanken wol ausdrüket, hernach aber durch eine andre Erfindung die Deutung desselben anzeigen. Ein Gemählde, auf welchem zu sehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere schlanke Bäume und Sträucher blos etwas niederbeuget, könnte als eine blosse Landschaft angesehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demselben Gemählde Personen so vorgestellt würden, daß man deutlich merkte, sie wenden die Vorstellung als ein Gleichnis auf die allgemeine Lehre an, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein stolzer widersetzlicher Sinn, entgegen zu setzen sey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch diesen Weg zu schönen allegorischen Gemählden kommen.

Der dritte Weg, durch blosse Sinnbilder, ist der schweerste, aber auch, wenn er glüklich betreten wird, der vollkommenste; indem er am weitesten führet. Wer durch diesen Weg die Gewalt und die mancherley seltsamen Würkungen des Glüks vorstellen wollte; müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches stühnde, wie in den beyden vorhergehenden Beyspielen. Daher werden dergleichen Vorstellungen, **reine Allegorien** genennt. Das Glük würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron sitzen. Man würde ihr solche **Attributa** geben, wodurch verschiedene Züge ihrer Macht so wol, als ihres Eigensinnes angedeutet würden. Ein Zauberstab in der Hand, könnte die schnelle und wunderbare Würkungen ihrer Macht ausdrüken. Ihren Thron könnte man schwebend, und von den verschiedenen, in allegorischer Gestallt erscheinenden Winden getragen, vorstellen, um so wol die Schnelligkeit, als die Unbeständigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In dem Gesicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigensinn, Frechheit und Unbesonnenheit ausgedrükt werden. Wollte man die Vorstellung ausführlicher machen, so könnte in verschiedenen Nebenbildern noch viel angezeiget werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Hoheit und Sclaverey, und verschiedene Bilder dieser Art erscheinen. Vor ihr her könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen, daß das Glük unerwartet kömmt, und verschiedenes von dieser Art.

An dergleichen allegorische Vorstellungen aber muß sich kein Künstler wagen, als der sich getrauet in das Heiligthum der Kunst zu dringen, wo **Apelles** und **Raphael** zu allen Geheimnißen derselben sind eingeweyhet worden. Denn hier gilt fürnehmlich, was Horaz von den Dichtern sagt:

— mediocribus esse poetis
Non homines, non dii, non concessere columnae.

Eben deswegen, weil die reine Allegorie, wenn sie gut ist, das Höchste der Kunst ausmacht, so wird die schlechte Allegorie zum verächtlichsten derselben.

Der Gebrauch der Allegorie ist vielfältig. Die Baukunst bedient sich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Bestimmung einzuprägen. So wird sie in den Verzierungen des dorischen Frieses gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferschaalen sich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berlinischen Zeughauses, zu Kriegsgebäuden; Wapenschilder, Zepter und Cronen, wie an dem Fries des Berlinischen Schloßes, zu Pallästen der Monarchen, schiken. Durch dergleichen allegorische Verzierungen, die an verschiedenen Theilen der Gebäude anzubringen sind, können selbige auch zugleich einen bestimmten Charakter, und, wenn es erlaubt ist sich so auszudrüken, ihre eigentliche Physionomie bekommen. In dieser Kunst aber kann die Allegorie nicht nur in Zierrathen, sondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemälde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit großem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzwek der Künste zu erreichen. (*)

(*) S. Künste.

Die Alten haben die Allegorie häuffig zur Bezeichnung ihrer Geräthschaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tische, Stühle, wurden vielfältig mit allegorischen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen beträchtlichen Nutzen; sie dienen inzwischen doch dazu, daß sie auch die gemeinesten Sachen interessant machen; daß die Vorstellungskraft auch bey den gleichgültigsten Beschäfftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zwek der schönen Künste ist. (*)

(*) Ebendas.

Inzwischen haben die hieroglyphischen und allegorischen Verzierungen solcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß sie dem Mahler sehr oft in seinen allegorischen Arbeiten große Dienste thun, die Personen und andre allegorische Gegenstände zu bezeichnen. Ein Schäferstab auf einem Grabmal kann schon hinlänglich seyn, die Person anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorstellung einer Handlung kann oft eine solche Kleinigkeit der ganzen Vorstellung eine Deutlichkeit geben, die sie sonst nicht haben würde.

Am öftersten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol sie, seitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigsten nöthig ist. Denn in den meisten Fällen wird die Sache, die man sagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchstaben besser gesagt, als durch Bilder. Wichtiger ist sie, wenn der Künstler so glüklich ist, eine viel bedeutende Allegorie auf seine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umständliche Weise ausdrükt. Dergleichen Vorstellungen aber sind selten. (*)

(*) S. Schaumünze.

Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern, und auf Ehrenmälern. Blos einige historische Umstände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild seyn. Der auf dem Grabstein des Diogenes eingegrabene Name hätte sich eben so gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewisser die Person bezeichnet. Nur eine abergläubische Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern schön finden. (*) Soll sie auf solchen Werken einen Werth haben, so muß sie vielbedeutend seyn, und mehr sagen, als eine Schrift hätte sagen können, oder es mit grösserer Kraft sagen. Ein sehr schönes Beyspiel eines Denkmals, das mehr sagt, als eine Schrift würde gesagt haben, ist das, welches der Bildhauer Nael in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweiz, gesetzt hat. (*) Ueberhaupt können diejenigen Vorstellungen die kräftigste Bedeutung haben, in denen Figuren von menschlicher Bildung angebracht sind; weil der Ausdruk des Gesichtes allein ofte mehr sagen kann, als alle Worte.

(*) S. Winkelmann von der Alleg. V. Cap. Beyspiele von allegorischen Vorstellungen auf Grabmälern findet man häufig beym Pausanias.

(*) S. Denkmal.

Dahin gehören also auch die Statuen der heidnischen Gottheiten, welche, wie schon gesagt, im Grunde nichts als Allegorien sind, und die entweder in Tempeln, oder an andern öffentlichen Orten, als symbolische Vorstellungen zu bestimmtem Endzwek aufgestellt werden. (*)

(*) S. Statuen.

Endlich macht auch die Mahlerey für sich selbst einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegorische Gemählde, oder durch Einmischung der Allegorie in historische Vorstellungen. Die erstern können einen großen Werth bekommen, wenn sie wichtige Gegenstände des Geistes oder des Herzens, auf eine höchst lebhafte Art dem Auge darstellen, um den Eindruk derselben desto

stärker

stärker zu machen. Gemählde von dieser Art, die von einigem Werth wären, sind zwar, wie schon angemerkt worden, sehr selten, und dieser höchst wichtige Theil der Kunst ist noch zu unvollkommen, und erwartet Künstler von besonders glüklichem Genie, um sich empor zu heben.

Die Einmischung der Allegorie in historische Gemählde ist von zweyerley Art. Entweder eine bloße symbolische Bezeichnung der Personen, der Oerter, der Zeiten, oder eine Einführung allegorischer Personen unter die historischen. Ueber die erstere Gattung ist bereits kurz hiebevor gesprochen worden. Wir merken hier noch dieses an, daß es allemal besser ist, den Mangel guter symbolischer Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu ersetzen. So haben es Raphael und Poußin gemacht; jener in einem Gemählde der farnesischen Gallerie, wo man die Hauptperson, und folglich den Inhalt des Gemähldes hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum; deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchises vorstellt. Eben so vortheilhaft hat der französische Mahler den eigentlichen Geist eines seiner Gemählde durch diese, auf ein vorgestelltes Grabmal geschriebene Worte: Auch ich war in Arcadia, angezeiget. (*) Die andere Gattung wird von einem feinen Kunstrichter, (*) als etwas widersinnisches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann seine Gründe an dem angeführten Orte nachlesen. Sie sind so stark, daß man ihm schwerlich den Beyfall versagen kann. Indessen ist dieses, so wie die Einmischung der Mythologie in die heutigen Oden, (*) eine Sache des Gefühls, die man denen lassen kann, die sich daran vergnügen.

(*) S. du Bos Refl. sur la poesie et la peint. T. I. sect. 6.

(*) Du Bos.

(*) S. Mythologie.

Doch scheinet dieses auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu seyn, daß allegorische Personen nicht sollten Antheil an der Handlung nehmen. Es scheinet, daß das, was oben von dem Gebrauche der allegorischen Wesen in dem Gedichte ist erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen schlauen Liebesstreich beschrieben hat, gar wol hinzu setzen könnte, daß Venus und die Liebesgötter sich darüber gefreuet haben; so könnte auch ein Mahler, wenn er einen solchen Streich historisch und von bekannten Personen vorgestellt hätte, wie es scheinet, ohne Anstoß den geistreichen Einfall dabey anbringen, wodurch Alban seinem Gemälde von dem Raub der Proserpina ein großes Leben gegeben hat. Man sieht auf diesem Gemählde den Pluto mit der entführten Proserpina davon eilen. In der Luft sieht man einige Liebesgötter, die durch Tanzen und allerhand kindischen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite sieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um sie glükwünschend zu küssen. (*) Dieses ist gewiß eine der artigsten Einmischungen allegorischer Personen in ein historisches Gemählde, welche wol schwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muster dienen, wie eine so schlüpfrige Sache, mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte Rubens in der Gallerie von Luxenburg die Einmischung der Allegorie mit so viel Geist behandelt, als Alban gezeiget hat, so würde du Bos vermuthlich weniger Abneigung gegen diese Gattung der Gemählde geäußert haben.

(*) S. Gemählde der königl. Gallerie zu Dresden.

Allegro.

(Musik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche etwas geschwinde und mit Munterkeit sollen vorgetragen werden. Weil aber verschiedene Grade des hurtigen sind, ehe man auf das ganz schnelle kommt, so werden dieselben noch durch andere Bestimmungen dieses Worts angezeiget. Allegro di molto oder allegro assai bezeichnet das ganz hurtige, das dem schnellen oder Presto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige.

Das Allegro oder der hurtige Gesang schiket sich zu dem Ausdruke der munteren Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der blossen Schwatzhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des Allegro nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdruks, ein merklicher Unterschied; in dem ein Stük mit derselbigen Geschwindigkeit lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieses Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung soll gespielt werden, ein Allegro nennt.

Allemande.

(Musik.)

Diesen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonstüke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der so genannten Suiten für das Clavier und andre Instrumente. Sie ist in vier Vierteltakt gesetzt, hat einen etwas ernsthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterstützt. Der Name zeiget an, daß sie von deutscher Erfindung ist.

Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt.

Man giebt auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke sehr gebräuchlich ist. Er hat etwas sehr artiges, und fröhliches. Sehr oft sieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuschauer großes Vergnügen macht. Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.

(Schöne Künste.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein ist. Es wird dem besondern entgegen gesetzt, welches nur einzeln zu einer Gattung gehörigen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Besondern gehört deswegen zur Theorie der schönen Künste, weil es in gar viel Fällen nothwendig ist, das Allgemeine durch das Besondere auszudrüken. Hierauf scheinet Horaz in der Anmerkung: difficile est proprie communia dicere, (*) zu zielen. Das Allgemeine ist aus zweyerley Gründen unästhetisch: weil es durch abgezogene und also von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein ist, und deshalb die Vorstellungskraft nicht genug reizt.

(*) De Arte v. 128.

Das Allgemeine befindet sich blos in dem Verstande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerühret: daher kann das Allgemeine niemal sinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Besondern gesagt wird. Hieraus entstehen so mancherley Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen; dergleichen sind die Bilder, die Beyspiele, die Gleichnisse, die Allegorie, wo das Allgemeine der anschauenden Erkenntniß in dem Besondern vorgelegt wird. Dabey ist denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine sich um so viel gewisser eindrükt, je neuer und reizender das Besondere ist, aus dem es erkennt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunstgriff, das Allgemeine besonders zu sagen, besteht darin, daß das Besondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in diesem Ausdruk:

Ach! ich sahe der Tugenden letzte vom Erdreich geflohen (*)

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.

(*) Bodm. Sündfluth II. Ges.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, sondern nur bey solchen zu brauchen seyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen stärkern Eindruk machen müssen.

Alt.

(Musik.)

Bedeutet eine Stimme in der Musik, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt. Man giebt dem Alt in seiner höchsten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zwey gestrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingestrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zwey gestrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsstimme den Alt ohne Härte singen. In den Kirchen der protestantischen Schweiz, wo durchgehends vierstimmig gesungen wird, führen die jungen Mannspersonen den Alt, aber insgemein so, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altschlüssel ist der c Schlüssel auf der dritten Linie

Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der schönen Künste die Alten nennt, so versteht man dadurch die alten Völker, bey denen sie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Diese haben sich durch einen feinen Geschmak und durch fürtreffliche Werke der schönen Künste vor allen andern hervor gethan. Es läßt sich gar nicht längnen, daß

daß sie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern selten erreichen. Einige Kunstrichter haben so laut von den Vorzügen der Alten gesprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidiget gehalten, und deswegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang ist geführt worden.

In diesen Streit wollen wir uns nicht einlassen; er ist mit so wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk (*) sich unterstanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, sondern sie so gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieses Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geschmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künsten der Alten gesprochen, (S. Antik.) so wollen wir hier blos bey dem bleiben, was die Beredsamkeit und Dichtkunst betrifft.

(*) Paralele des Anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences 2. Vol. 12.

Obgleich die Grundsätze des Geschmaks für alle Zeiten dieselbigen sind; weil sie sich auf die unveränderlichen Eigenschaften des Geistes gründen: so ist dennoch eine große Verschiedenheit in den zufälligen Gestalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müssen wir nothwendig auf dieses zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredsamkeit und Dichtkunst, von demjenigen, was bey den Neuern für das schönste gehalten wird, sehr verschieden, und dennoch vollkommen schön seyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, so werden wir viel falsche Urtheile fällen. Die Schönheit eines persischen Kleides kann nicht nach der europäischen Mode beurtheilt werden: man muß dabey die persische Form, als die Richtschnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geschmaks gegeben, geht sehr oft von der heutigen Forme weit ab; ob gleich das wesentliche dieser Werke einerley ist. Wir reden hier hauptsächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geschrieben sind, sondern von solchen, bey denen eine moralische Absicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geschmake der Zeiten angemessene, Form erreicht wird.

So hatten die griechischen Dichter bey ihren Trauerspielen nicht blos die Absicht, ihre Zuschauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verschiedener Empfindungen zu setzen, dadurch ihre Geschiklichkeit zu zeigen, und sich persönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Absicht der neuern Dichter. Diese Verschiedenheit in den Absichten mußte nothwendig einen großen Unterschied in der Ausführung hervorbringen.

Es ist aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht ursprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derselben beurtheilet werden. Ohne diesen Leitfaden, wird man sehr falsche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerspiels. Wenn sie aber bedächten, daß die festlichen Gesänge derselben das wesentlichste der ältesten Trauerspiele, und die Handlung etwas zufälliges gewesen (S. Chor. Episode.); so würden sie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht stuhnd, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geschmak und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben so findet man in den redenden Künsten der Alten Dinge, die auf das beste und vernünftigste in den Hauptabsichten der Verfasser gegründet sind, und also nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieselbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelstand verursachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des ersten Aufzuges in der Antigone des Sophokles lesen, so wird uns anstößig und frostig scheinen, daß der Soldat, welcher dem Creon die Zeitung von der Beerdigung des Polynices hinterbringt, sich so seltsam dabey gebehrdet. Ein Unwissender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich seyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den athenienſischen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politische Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abscheu für die Monarchie beyzubringen, so werden wir finden, daß dieser Auftritt da fürtrefflich ist. Er mahlt das ausschweifende Wesen, wozu der despotische Geist gewisser Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meisterhaften Zügen.

Wie man bey Werken des Geschmaks die Absichten, denen nothwendig alles andre untergeordnet seyn muß,

muß, nicht dörf aus der Acht lassen; so muß man bey dem Lesen der Alten ihre Sitten, ihre Gesetze und ihre Gebräuche, beständig vor Augen haben. Ohne Rüksicht auf diese kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettstreite und besonders das Pferderennen gewesen; so wird man meynen, Sophokles habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Orestes, sich in eine so weitläuftige Beschreibung eines solchen Streits einläßt. Doch ist dieses eine Stelle, die seinen Zuschauern unstreitig vorzüglich hat gefallen müssen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menschen noch nicht gebräuchlich, gegen seine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jederman drükte sich ohne Umschweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, so geschah es nicht durch Umwege; er drükte sich gerade zu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß also dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyspiele sind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu seiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben diesem Dichter kommt manchem die gravitätische Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang sich gegen einander zu erklären, sehr seltsam vor. Die geringsten Berichte oder Botschaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen (*): aber dieses ist vollkommen in den Sitten derselbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Also ist das eine würkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft scheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewisse itzt sehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig gewesen, der wird den Homer und den von ihm geschilderten Achill für Kinder halten, wenn er liest, mit was für Vorstellungen Minerva diesen Helden über den Verlust der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu besänftigen sucht.

(*) Man sehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204. u. f. V.

Wir können aber kein besseres Beyspiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Nestors im II. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieser ehrwürdige Greis sagt seinen Soldaten; er wolle nicht hoffen, daß sie eher nach Hause seegeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geschlafen haben.

> Τω, μη τις πριν επειγεσθω οικονδε νεεσθαι.
> Πριν τινα παρ' τρωων αλοχῳ κατακοιμηθηναι. (*)

(*) v. 354, 355.

Dieses wäre der schändlichste Beweggrund, den ein Heerführer in unsern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem ältesten und weisesten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Last legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu seiner Zeit, sondern noch viel später, die gesetzmäßige Gewohnheit geherrschet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß besonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der sich jeder eine oder mehrere Beyschläferinnen aussuchte; daß die Belagerten sich allemal auf diesen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat diese Sitten nicht eingeführt, sondern gefunden. Dieselbe Bewandtniß hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus schilt, daß er den Adrast, der sich ihm ergeben hat, als seinen Gefangenen annehmen will, und diesen Feind so gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unsern Zeiten ein Heerführer sich durch eine solche That mit Schande bedeken würde, so wäre auch ein Dichter, der ihn so handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung der Alten müssen voraus gesetzt werden, vor Augen hat; so wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit widerfahren lassen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel seyn: aber dieses scheinet ausgemacht zu seyn; daß ihr Geschmak überhaupt natürlicher und männlicher gewesen, als der Geschmak der meisten Neuern; daß ihre Werke den unsrigen darin weit vorzuziehen; daß sie von wesentlicherm Nutzen gewesen; daß sie mehr Würkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß sie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt: und wie überhaupt in ihrer ganzen Literatur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den würklichen Gebrauch war, als in unsern Zeiten; so scheinen ihre Werke weit tüchtiger Staatsmänner,

männer, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künsten, alles praktisch; bey uns denken wir selbst über Sitten und Pflichten nur spekulativisch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir sind durchaus Geist oder Witz.

Man empfiehlt deswegen ein fleissiges Lesen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es ist unmöglich, sich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in seinem Geschmak und in seiner Denkart eine sehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich weit mehr für den praktischen Verstand, als für die Belustigung des Geistes gearbeitet; die Empfindungen haben sie nicht weiter getrieben, als sie nützlich sind; das Uebertriebene derselben, womit einige unter uns sich einen Ruhm zu erwerben gesucht haben, kannten sie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechischen Freyheit waren die Künste unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren bestimmten Zwek. Dieser leitete die Künstler in ihren Empfindungen, und setzte sie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zwek giengen sie ohne Umschweif zu, und da sie ihre Gesetze, ihre Sitten und die Beschaffenheit des menschlichen Herzens immer vor Augen hatten; so konnten sie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, sich als Glieder des Staats anzusehen. Dieses gab ihren Vorstellungen allemal etwas praktisches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn also ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, so war es so gleich für den Staat. Man darf sich deswegen nicht befremden lassen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und bestimmte Absichten hervor leuchten, die so oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unsrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeschränktere Denkart an. Nicht die Vernunft, sondern die Mode, wird ihr zur Richtschnur vorgeschrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man sich durch ein ängstliches Umsichsehen versichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unsre Jugend siehet sich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr grosser Verdienst ist, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf sich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung streng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachsichtig in dem, was die allgemeine menschliche Tugend betrifft. Wir kehren dieses um. Von diesem kindischen Geiste zeiget sich insgemein vieles in den Schriften unsrer Dichter und Redner, deren Absichten selten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beste Kopf oft sehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darin, und nicht an Genie, übertreffen uns die Alten, so wie Quintilian schon von seiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; sed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus. Ita non tam ingenio illi nos superarunt, quam proposito. (*)

(*) Inst. L. II. c. 5.

Man kann sich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geist kaum eine allzu große Vorstellung machen; sie verdienen unsre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man sie beneiden.

Hingegen ist es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für sie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unsre einzige Muster seyn müßten. Dieses heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Diese Formen sind ihren Sitten und ihrer Zeit angemessen; die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geist und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth sind, unsere Meister zu seyn. In dem wesentlichen sind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verschieden sind sie in dem Zufälligen, und besonders in der Form. Welcher von beyden soll darin unser Führer seyn? Keiner; die Form ist zufällig und unsrer Wahl überlassen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widersprechend ist. Einige Neuere scheinen so sehr für die Formen der Alten eingenommen zu seyn, daß wenig daran fehlt, daß sie nicht zur Regel machen, die Epopee müsse vier und zwanzig Gesänge haben. Hätte nur die Aeneis so viel, so wäre die Regel vermuthlich da.

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfschauspielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher *Arena* genennt. Dieser war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um diesen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dieneten, die wilden Thiere, die in den Spielen sollten gebraucht werden, darin zu verwahren.

Zunächst über diesen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmsten Zuschauer traten. Von dieser Gallerie an erhoben sich die Sitze oder steinerne Bänke rings herum stufenweise über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberste Gallerie des Gebäudes. Auf diese Weise hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, dessen Höhlung sich gegen den Grund zu immer geschmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu übersehen.

Die untersten Reihen der Sitze waren für die reichen und angesehenen Bürger; die obersten für den Pöbel. Vermuthlich war das Gesetz, Lex Roscia genennt, so wol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die 14 untersten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten seyn sollten. (†) Wer weniger als vierhundert tausend Sesterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der 14 Ordnungen der Bürger, sondern zum Pöbel. Daher sagt Horaz: (*)

(*) Epist. L. I. ep. I. vs. 57.

> Si quadringentis, sex septem millia desunt
>
> — — — —
>
> Plebs eris.

Diese Gebäude waren so groß, daß vor 30 bis 80tausend Zuschauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt sich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil steht, und unter dem Namen Colisaeum bekannt ist, das erste ganz maßive Gebäude von dieser Art gewesen sey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländischen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, ist 160 Fuß hoch, und wird in vier Geschosse abgetheilt, deren jedes Arcaden von besonderer Säulenordnung hat. Durch die untersten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwischen der äußersten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verschiedene Gänge, welche von außen durch das zwischen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

Weil dergleichen Gebäude in unsern Tagen nicht mehr gebräuchlich sind, so enthalten wir uns einer nähern Beschreibung derselben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann sie in dem Traktat, den Lipsius über die Amphitheatra geschrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unsern Schauspielhäusern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe steigenden Bänken angefüllt ist, das Amphitheater, weil dieser Platz in der französischen Sprache diesen Namen führt.

(†) Lex Roscia est, qua cavetur, ut proximis ab Orchestra quatuordecim gradibus spectent, quibus est quadringentorum sestertiorum, sagt ein alter Scholiast des Horaz. Ep. I. 57.

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Versetzung der Buchstaben eines andern Wortes, oder Satzes heraus gebracht hat; so wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchstaben in Roma verwandelt wird. Dieses ist eine Erfindung des spielenden Witzes der Neuern. Es wurde ehedem insonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menschen durch Versetzung der Buchstaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derselben Person enthielt. Diese mühsame Kleinigkeit ist endlich zu unsern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indessen ist nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewisser Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey sich zum Essen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher seine Frau verlohren, die er um so viel weniger betrauerte, weil sie ihm ein gutes Vermögen nachgelassen hatte, von dem er, so lange sie gelebt, kaum den geringsten Genuß

Genuß gehabt hatte. Nachdem diese ehrwürdige Gesellschaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und sagte, das Glas in der Hand:

Obit Anus.
Der andere: Abit Onus.
Der dritte: Tua Nobis
Sunto; abi.
Der vierte: Vbi sonat
Tuba Sion.
Tobianus: Ita bonus (optavit)
Tobianus.

Von einer edlern und geistreichern Art ist folgendes:

Als der König Stanislaus von Pohlen in seiner Jugend von Reisen zurücke kam, versammelte sich das ganze hohe Lescinskische Haus in Lissa, um seinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preußische Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Lissa war, hielt bey dieser Gelegenheit einen Actum oratorium, zu dessen Beschluß er 13 als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchstaben dieser zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geschrieben war.

Nach dem ersten Ballet fanden sich die Tänzer so gestellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Lescinia lesen ließe, die sich nach dem andern Ballet in diese verwandelten:

Ades incolumis.
Nach dem dritten in diese: Omnis es lucida.
Nach dem vierten: Omnis sis lucida.
Nach dem fünften: Mane sidus loci.
Nach dem sechsten: Sis Columna Dei.
Und zum Beschluß: I! Scande solium.

Welches leztere als eine Art der Prophezeyhung kann angesehen werden.

Anakreon.

Ein griechischer Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyses gelebt, und sich meistentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Insel Samos aufgehalten, wie wol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und siebenzig Lieder und einige Überschriften von ihm. Jene sind alle in dreyfüßigen Jamben und scheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Gesang abgemessen. Ihr Inhalt ist durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüstlings, der sein ganzes Leben dem Bachus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und scherzhaft geblieben ist.

Man muß also seine Lieder, blos als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum absingen in Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch feinen Wiz sollte gewürzt werden. In dieser Absicht sind sie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernsthafte Leidenschaft, ein überaus feiner Wiz, und die angenehmste Art sich auszudrüken, sind überall darin anzutreffen. Der Dichter sieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menschen nichts, als was sich auf Wein und Liebe bezieht; alles ist Scherz und Tändeley mit Beziehung auf diese beyden Gegenstände. Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantomen, die mit wollüstigem Sumsen vor unsrer Einbildungskraft herumflattern, und versezt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken, verbannet ist, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen.

Hieraus ist zu sehen, daß diese Lieder nicht zum Lesen in einsamen und ernsthaften Stunden, die man besser anwenden kann, sondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Gesellschaften, und zur Erquikung des Geistes geschrieben sind. Sie sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herum flattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen ist.

Anakreontische Lieder, werden alle die genennt, welche in dem Geiste des Anakreons geschrieben sind. Ihr leichter Inhalt erfodert eine leichte und kurze Versart, so wie Anakreon sie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambischer Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. Gleim ist der erste Deutsche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall

womit seine scherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutschen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer umgeben, und verfinstert haben.

Daß man an den allermeisten anakreontischen Gedichten der Neuern den Geist des Anakreons, sein scherzhaftes Wesen, und seinen feinen ungekünstelten Wiz vermißt, ist nicht das einzige, das man gegen diese Seuche einzuwenden hat. Die meisten Neuern sind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philosophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weisen auch wol anstehe sich zu verlieben. Die Antwort des Weisen enthält eine grosse Lehre. Was dem Weisen geziemet, davon wollen wir ein ander mal sprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weise sind, so schikt es sich für uns nicht, uns damit abzugeben. (†)

Anatomie.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet in der Mahlerkunst eine Kenntniß der äusseren und innern Theile des menschlichen Körpers, in so weit sie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig ist. Es sind fürnehmlich zwey Umstände welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältnisse der Glieder ändern sich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem die Glieder eine Lage annehmen. So ist die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spize des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgestrekt, als wenn er gebogen ist. Dieses kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deswegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln ist bekannt, daß sie bisweilen rund und wie aufgeblasen, bisweilen flach und schlaff sind, nachdem sie in würklicher Verrichtung oder in Ruhe sind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus stehend, oder flach und bisweilen vertieft ist. Hieraus ist klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigene Verhältnisse und Umrisse hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beschaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Gesichts genau studiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln sind, welche in den verschiedenen Affekten, die Gesichtszüge ändern.

Die Anatomie ist dem Zeichner um so viel nöthiger, da es nicht möglich ist, den Mangel derselben durch die academischen Zeichnungen nach der Natur zu ersezen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künstler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben. (*)

(*) Abregé d'Anatomie par Tortebat.

Es ist aber hiebey den Künstlern zu rathen, daß sie ihre Kenntniß in diesem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wissenschaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln so stark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geschunden aussehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes seyn.

Andante.

(Musik.)

Bedeutet in der Musik einen Taktgang, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieser Gang schiket sich also zu einem gelassenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märschen.

Anfang.

(Schöne Künste.)

Aristoteles welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenstand, der ein schönes ganzes ausmacht einen Anfang und ein Ende habe, sagt: der Anfang sey dasjenige, dem in derselben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müsse. Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, ist der Streit, zwischen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geschehen ist, war eine Folge dieses Streits: hingegen gehört das, was diesem Streit vorher gegangen, nicht zu dieser Handlung.

(†) De Sapiente videbimus: mihi et tibi qui adhuc a Sapiente longe absumus, non est committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem sibi. Senecae Ep. CXVI.

lung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was diesem Anfang vorher gegangen ist, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieser Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man sich demnach keine Reyhe von Dingen vollkommen vorstellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da sind. Es gehört nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geschmak, daß es einen bestimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begebenheiten der Ilias besungen hätte, ohne uns zu sagen, warum Achilles sich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, so würde uns das Vornehmste der Handlung gefehlt haben: dieses aber der Erzählung vorher gesezt, giebt uns den vollen Aufschluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollständige Vorstellung, dessen, was der Dichter hat besingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang, und das Ende der Sache erkennt haben.

Hieraus folget, daß der epische Dichter, welcher eine vollständige Handlung erzählt, oder der dramatische, der sie uns auf der Schaubühne vorstellt, sorgfältig seyn müssen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben sie einige Vorsichtigkeit nöthig, weil dieses mit mehr oder weniger guter Würkung geschehen kann. Die Sache ist der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erste in der Sache ist, dem nichts, was zu derselben gehört, vorhergehen kann, so muß die Handlung mit nichts anfangen, was würklich vor ihr gewesen ist. Dieses wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorstellungskraft wurde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beschäftiget. In diesen Fehler ist Euripides bisweilen gefallen. In der Hekuba läßt er zum Anfange der Handlung diese Königinn auftreten und kläglich thun, noch ehe der der Zuschauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks ist, ihr bevorsteht. Der wahre Anfang dieser Handlung ist der Entschluß der Griechen, die Tochter dieser Königinn auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieses hat uns der Dichter gleich sollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieser Sache. Eben so läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, diese Prinzeßin zum Anfang der Handlung erscheinen, ehe sie weiß, daß Orestes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erst durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge sind würklich von der Handlung abgerissen und also der Einheit der Vorstellung entgegen.

Ein andrer Fehler ist es in epischen und dramatischen Gedichten, wenn man den Anfang mit sehr entfernten Veranlassungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt seyn, wenn man, wie Horaz sagt, die Erzählung des Trojanischen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Ursache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen weite Umschweife geben der Vorstellung eine Unvollkommenheit, die scharfsinnigen Lesern anstößig ist. Der Dichter muß demnach ohne Umschweife gleich zur Sache kommen, und sein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten so an einander, daß in strengem metaphisischen Sinn keine, die mitten aus der Geschichte der Welt heraus genommen wird, ein für sich bestehendes ganzes ausmacht. Allein da der Dichter seinen Plan so machen muß, daß die Handlung die er bearbeitet, als ein für sich bestehendes ganzes erscheine; so muß er einen solchen Anfang suchen, der unsre Vorstellung befriedige und uns nichts vorher gegangenes zu suchen übrig lasse. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit seiner Erfindungskraft, so nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen erseze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter sich kaum getraut haben, die Meßiade, wie Klopstok gethan hat, mit dem lezten Einzug des Erlösers nach Jerusalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt also immer die Freyheit den Anfang seiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieses genau beobachten, daß er seinem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollständig sey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derselben liegt, je enger kann das ganze zusammen getrieben werden, daß es

mit einem Blike zu übersehen ist. Ist der Anfang vom Ende sehr entfernt, so wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entstehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorstellung viel Schaden thun.

Die dramatische Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieses versäumt, so ist er genöthiget, entweder die ganze Handlung so einzuschränken, daß er uns gleichsam nur einen Auszug davon sehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geschehen lassen. In beyden Fällen ist es unmöglich, daß sich die Charaktere der Personen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieses fast allemal sehr genau beobachtet, und eben deswegen sehen wir überall so gut entwikelte Charaktere in ihren dramatischen Stüken. Wir können sie auch darin den Neuern empfehlen, daß sie in Bestimmung des Anfangs meistens sehr sorgfältig gewesen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem ersten Auftritt den Anfang der Handlung so deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derselben und von dem Charakter der Hauptpersonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieses wird in viel neuen Stüken so sehr versäumt, daß wir ofte eine lange Zeit nicht wissen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieses insonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des Oedipus in dem Trauerspiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire seinem Oedip gegeben.

In der Musik muß jedes Tonstük so anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß ganz und vollständig seyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erste Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indessen giebt es doch Gelegenheiten, besonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieselbe Empfindung in der Arie nur fortgesetzt wird, daß der bestimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein bestimmter Anfang gesetzt werden, damit man nicht glaube, man sehe nur ein Stück desselben. Dieses geschieht bisweilen in den Balleten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culissen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir sehen, nur eine Fortsetzung der Handlung sey, die ausser unserm Gesichte ihren Anfang genommen hat.

Es ist überhaupt in allen Werken des Geschmaks nöthig, den Anfang so zu machen, daß man natürlicher Weise nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieser Sache, die wir itzt sehen oder hören, könnte vorher gegangen seyn. Denn diese Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, sondern nur ein Stük vorstelle. Hermogenes erinnert, daß es sehr unschiklich und bäurisch sey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinspringt. (*) In einer förmlichen Rede, darin etwas abgehandelt wird, ist nicht der Eingang, sondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

(*) Hermog. de Invent. L. II. c. 1.

In den Werken der Kunst, die sich auf einmal darstellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künste sind, scheinet zwar weder Anfang noch Ende zu seyn. Dennoch ist unumgänglich nothwendig, daß sie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beschränkte und für sich bestehende Dinge, in die Augen fallen. S. Ganz.

Angemessen.
(Schöne Künste.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Wesentlichen sehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemessener Ausdruk ist der, darin alle Worte so gewählt werden, wie sie sich zum Wesen am genauesten schiken. Ein langsamer Ausdruk ist der langsamen Vorstellung angemessen; ein schneller der lebhaften. Niedrige Wörter sind niedrigen, und hohe erhabenen Vorstellungen angemessen. Ein Beyspiel eines sehr angemessenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Diese Prinzeßinn sagt zu ihrer Schwester: (*)

— — Σοὶ δὲ πλȣσία
Τράπεζα κείσθω, καὶ περιῤῥείτω βίος.
Ἐμοὶ γὰρ ἔςω τ᾽ ȣ̓μὲ μὴ λυπȣ̃ν μόνον
Βόσκημα.

(*) Electr. vs. 363.

Dir werde eine kostbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrsche in deiner Lebensart; mein Brod aber sey blos zur Nothdurft. Der fürstlichen Lebensart der Chrysothemis sind die Worte, kostbare Tafel, angemessen; der niedrige Ausdruk, des täglichen Brodes, (βόσκημα, Futters) der unterdrükten Elektra.

Es ist sehr wesentlich, daß sich jeder Künstler auf das angemessene äusserst bestreiße. Denn entweder ist das Zufällige so unbestimmt, daß es sich zu verschiedenen Sachen schikt; oder es ist gar der Sache unangemessen. In diesem lezten Falle ist es anstößig, weil es ungereimt ist: im andern Falle aber vermißt man wenigstens den Reiz, der vom Angemessenen her kommt. Zwar werden Künstler von feinem Geschmake selten in den Fehler des Unangemessenen verfallen; aber das genau angemessene erfodert große Scharfsinnigkeit und feinen Witz. Eben darum aber giebt es den Werken des Geschmaks eine große Schönheit.

Man sieht bisweilen Menschen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Gesichtszüge, Gebehrden, jeder kleinste Anstand, so genau mit dem, was sie sind, überein stimmen, daß man sie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunst alles angemessen seyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geist wird nimmer gesättiget, seine Uebereinstimmungen zu bemerken.

Wie wol alle Künstler sich auf das Angemessene äusserst besteißen müssen, so ist es doch den Schauspielern vorzüglich nöthig. Wenn sie gefallen wollen, so muß in ihrer ganzen Person nichts seyn, das dem Stand und Charakter der Person, die sie vorstellen, nicht genau angemessen sey.

Angenehm.

(Schöne Künste.)

Man hört überall sagen, das Angenehme sey der Zwek aller Werke der schönen Künste. Dieses ist eben so wahr, als wenn man sagte: der Wolklang sey der Zwek der Dichtkunst, oder die Harmonie der Zwek der Musik. Angenehm muß jedes Werk dieser Künste seyn, weil man es sonst nicht achten würde: aber diese Eigenschaft macht sein Wesen nicht aus; sie gehört so dazu, wie das gute Ansehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, dessen Wesen in etwas ganz anderm besteht.

Soll der Künstler nicht durch unrichtige Vorstellungen über das Wesen der schönen Künste auf Abwege gerathen, so muß er sich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtinn. Jedes Werk der Natur hat seine Vollkommenheit, wodurch es das ist, was es hat seyn sollen, und seine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: so muß jedes Werk der schönen Künste seyn, die eigentlich durch Einmischung des Angenehmen in das Nützliche entstanden sind. (*) Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunst an sich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verses, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, ist kein lobwürdiges Werk.

(*) S. Künste.

Dieses ist der wahre Gesichtspunkt, aus welchem jeder Künstler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Wesentliche als ein weiser und verständiger Mann fest gesetzt, so sehe er sich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem schönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenstand gefunden, der wichtig genug ist, die Aufmerksamkeit verständiger Menschen zu beschäfftigen, so suche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorstellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorstellen. Sie hat alle Theile des menschlichen Körpers zu ihrem Gebrauch so vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundrungswürdige Maschine entstehen konnte, die der Geist zu seinem Dienste nöthig hatte: denn hat sie alle diese Theile in eine angenehme Form vereiniget, selbige mit einer, alles lieblich zusammen bindenden Haut, überzogen, und auch diese mit angenehmen Farben und einem reizenden Wesen verschiedentlich überstreut.

Also ist die Erforschung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein wesentlicher Theil der Kunst, aber nicht der einzige. Der Künstler muß zuerst ein Mann von Verstand, ein weiser und guter Mann, und hernach eben so nothwendig ein Mann von Geschmak seyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde sind ihm nothwendig. Was die feinesten Kunstrichter, vom Aristoteles an, bis auf itzt, von dem, was angenehm oder unangenehm ist, bemerkt haben, mache er sich bekannt, und nehme seine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er sich, eine Theorie des Angenehmen zu machen, die

die bey dem Wankenden und Widersprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder seine Zweifel rechtfertige, oder auflöse.

Zum Fundament dieser Theorie bemerke er, daß ein Gegenstand dadurch angenehm wird, daß er die Würksamkeit der Seele reizt, und daß dieses auf zweyerley Art geschieht; entweder durch die Vorstellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Untersuchung dieser beyden Gattungen der Würksamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenschaften der Dinge entdeken, die angenehm sind. So wird er finden, daß die Vorstellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verschiedene andere ästhetische Eigenschaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenschaften dieser Art, über welche an sehr vielen Stellen dieses Werks nähere Untersuchungen angestellt worden, die zusammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angst.

Der höchste Grad der Furcht, und also eine sehr wichtige Leidenschaft. Da sie nicht so plötzlich und so vorüber gehend ist, wie der Schreken, sondern lange anhalten, und die Seele in ihren innersten Winkeln durchwühlen kann; so ist schwerlich irgend eine andre Leidenschaft, die so daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie ist deswegen höchst wichtig, weil sie das kräftigste Mittel ist, einen immerwährenden Abscheu für dasjenige zu erweken, welches diese unerträglichste aller Leidenschaften hervor gebracht hat.

Von allen Künstlern kann der tragische Dichter den besten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äußere derselben vor Augen legen, und vermittelst der Täuschung diese Leidenschaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künste sich zu dem Grade der Vollkommenheit erheben, daß sie die Angst erweken können. Kaum ist Raphaels großes Genie dazu hinreichend.

In dem epischen Gedicht hat Klopstok diese Leidenschaft so wol an dem Abbadona, als an dem Judas Ischarioth, mit einer wahren Meisterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verschiedene sehr schöne Bearbeitungen dieser Leidenschaft vor, besonders im zehnten Gesang, da unter andern die Scene, wo Lamech einen im Todesschlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erschienen sey, eine meisterhafte Erfindung ist, die auch Füßli in der, dem X. Gesang vorgesetzten, Zeichnung sehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerspiel hat Aeschylus in den Eumeniden die Angst auf das höchste getrieben; und unter den Neuern hat Shakespear sie an verschiedenen Orten so ausnehmend vorgestellt, daß es kaum möglich scheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieser Leidenschaft darf sich kein mittelmäßiger Kopf wagen; sie erfodert einen großen Meister.

Ankündigung.

(Redende Künste.)

Es trägt sehr viel zur guten Würkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künsten, kann diese vortheilhafte Lage des Geistes durch eine geschikte Ankündigung des Inhalts hervor gebracht werden. Dadurch wird der Aufmerksamkeit die nöthige Spannung gegeben, und sie wird zugleich dahin, wo es die Absicht des Künstlers erfodert, gerichtet.

Daher ist es gekommen, daß die Redner, die tragischen und epischen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteste Weise anzukündigen gesucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk so eingewikelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deswegen ist dieser so kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchst wichtig und erfodert eine große Kunst.

Ueber die epische Ankündigung haben wir am wenigsten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulassen; da sie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatische, und man aus den grossen Mustern, die jederman bekannt sind, sich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Bescheidenheit

heit und Einfalt sind die zwey Eigenschaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec sic incipies, ut Scriptor cyclicus olim:
Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus,
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
„Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Trojae,
„Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.
Cogitat. (*)

(*) Hor. de Arte. v. 136 u. f.

Die dramatische Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht selbst spricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Person die Ankündigung gerade zu in den Mund zu legen, so muß sie durch Umwege geschehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuschauer in beständiger Erwartung erhalten muß. (*)

(*) Pars Argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam. *Donatus.*

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, also auch hier, sich an keine Regel band, hat ohne Umschweif durch seine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meisten Dichter aber haben diese Art, weil sie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die englische Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang der Handlung selbst anzukündigen gesucht. Sophokles ist darin am glüklichsten gewesen; dem Euripides aber hat es damit selten geglükt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung, als eine schon vergangene Sache erscheint. Es kann also in Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meisten Neuern behandeln die Ankündigung so schlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlassung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen so gleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist, deren Ausgang zwar ungewiß ist, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig seyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten, und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heran bringen wird, durch die Ankündigung erkennt werden, je gewisser wird die Aufmerksamkeit gereizt. Auch ist es sehr wichtig, daß dem Zuschauer durch die Ankündigung gleich die Hauptpersonen, von einer interessanten Seite vorgestellt werden.

Man kann den Anfang des Oedipus in Theben von Sophokles, als ein vollkommenes Muster der Ankündigung anpreisen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget, (Propositio) ist unnöthig viel zu sagen. Sie hat für einen würklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken ist, besonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen soll, entdekt sich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verschiedenen Ankündigungen, wie sie vom Demosthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache lassen.

Nothwendiger ist es vielleicht dieses zu erinnern, daß in der Rede ofte die Ankündigung eines besondern Theils derselben, der auf die Abhandlung eines vorher gegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieses nennt Cicero: Propositio quid sis dicturus, et ab eo quod est dictum, seiunctio. (*) In diesen besondern Ankündigungen sind unter den Neuern die französischen Schriftsteller die besten Muster. Winkelmann hat auch in dem blos dogmatischen Vortrag versucht, die alte griechische Art: So viel hievon; — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen ist. Nur für förmliche Reden ist diese Formel zu kurz.

(*) De Orat. L. III.

Anlage.

(Schöne Künste.)

Die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werks, wodurch es im ganzen bestimmt wird. Jedes größere Werk der Kunst erfodert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die

Rede

Rede ist, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen besonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinesten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniß, und bester Form zusammen. Wenn die Anlage vollendet ist, so muß nichts wesentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält schon alles wichtige der Gedanken, und erfodert deswegen das meiste Genie. Darum bekommt ein Werk seinen größten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele desselben, und sezt alles feste, was zu seinem innerlichen Charakter, und zu der Würkung, die es thun soll, gehöret. Deßwegen können auch grobe oder schlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber sehr schäzbar seyn. So waren nach dem Zeugniß des Pausanias die Werke des Dädalus; sie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdekte man in allen etwas grosses und erhabenes. (*)

Es ist jedem Künstler zu rathen, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die Anlage, als den wichtigsten Theil zu wenden, sondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieser glüklich und zu seiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schweerlich wird ein Werk zu einer über das mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künstler das Feuer und so gar den Muth zur Ausführung. Einzele Schönheiten sind nicht vermögend die Fehler der Anlage zu bedeken. Besser ist es allemal ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühsame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen. Es scheinet eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zu frieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung. S. Anordnung.

(*) Δαιδαλος ὁποσα εἰργασατο, ἀτοπωτερα μεν ἐστιν ἐς την ὀψιν, ἐπιπρεπει δε ὁμως και ἐνθεον τουτοις. Pausan. Corinth.

Anlauf.

(Baukunst.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihren untersten Ende herauf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß ist. S. Ablauf.

Anlegen.

(Mahlerkunst.)

Die ersten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und insonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in solchen Stüken, die weit aus dem Auge zu stehen kommen; in welchem Fall die Farben sehr dik neben einander aufgetragen werden, daß sie ihre volle Würkung behalten. Bey Gemählden aber die man in der Nähe sehen soll, müssen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andre Umstände erfodern ofte, daß eine Farbe über eine andre gedekt werde, so daß die untere etwas durchscheine. (*) In diesem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erste Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

(*) S. Lasiren.

Das Anlegen ist ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas wesentliches versehen wird, so kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine schlechterdings festgesezte Regeln der Farbengebung vorhanden sind, sondern jeder Mahler durch Uebung und Versuche sich eine besondre Methode angewöhnt hat; so läßt sich auch nicht bestimmt sagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren soll.

Der sicherste Weg, ein Gemählde gut anzulegen, scheinet dieser zu seyn, daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, denn die Schatten gleich stark neben einander seze, und hernach an den Gränzen zwischen beyden gelinde hin und her fahre, um sie etwas mit einander zu vereinigen. Diese erste Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und diese wird man schweerlich erhalten, wenn man es in der ersten Anlage verfehlt hat. Lairesse giebt den Rath, man soll diese angelegten Stellen durch eine dünne Hornscheibe ansehen, um desto sicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohngefehr dieselbe Würkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük trit, um diese Vereinigung desto besser zu bemerken.

merken. Es ist sehr wesentlich, daß man bey der ersten Anlage nicht eher ruhe, bis im ganzen die gehörige Haltung und eine gute Harmonie der Haupttheile erreicht ist.

Bey der Anlage muß der Mahler so viel möglich das völlige Colorit schon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger lasirt werden müssen, gehörig anlege. Historische Gemählde werden am besten da angefangen, wo die größte Maße des Lichts zusammen kommt; hingegen scheinet es in Landschaften ein Vortheil zu seyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerst angelegt werden.

Anmuthigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er, im ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem sanften und stillen Vergnügen rührt. So schreibt man einem schönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt sehr schöne Gegenstände die nicht anmuthig sind. Denn alles, was das Gemüth mit sehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat diese Eigenschaft nicht. Sie scheinet, wie der Herr von Hagedorn (*) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

(*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

Die Anmuthigkeit scheinet aus solchen Schönheiten zu entstehen, die man nicht besonders unterscheidet; weil keine sich besonders ausnimmt: sie verfließen alle zusammen in ein harmonisches Ganzes. Man nennt deswegen in der Mahlerey das Colorit anmuthig, wo weder sehr starke Lichter noch starke Schatten sind, sondern wo viel helle und angenehme Farben in einer sanften Harmonie stehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchste Anmuthigkeit erreicht, und ist darin für den ersten Meister zu halten, so wie Raphael im Ausdruke. Fast in eben diesem Verhältnisse stehen unter den Dichtern, Virgil, der Meister der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdruks.

Anmuthig seyn ist also der besondre Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch es sich von dem Schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künstler, als der, dem die Natur eine sanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, sondern die liebenswürdigsten Künstler, sind dazu geschikt. Dergleichen waren in redenden Künsten Virgil und Addison; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain; in der Musik, Graun, dessen liebenswürdige Seele sich auch selbst da zeiget, wo er zornig seyn will.

Anordnung.

(Schöne Künste.)

Anordnen heißt jedem Dinge seinen Ort anweisen, und daher versteht man, was in einem Werk der Kunst die Anordnung sey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beschaffenheit der Absicht, sich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteste Weise darstellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erscheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß ist; daß jeder Theil durch den Ort, wo er steht, die beste Würkung thut; daß man das ganze mit Vergnügen übersieht, und in der Vorstellung desselben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Würkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen seyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der schlechtesten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In diesem Falle sind verschiedene Trauerspiele des Shakespear; Gemählde des unsterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künstler. Man lobt zu unbestimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieses aber soll keinen Künstler abhalten, den äussersten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzele Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man lasse sich durch die Nachsicht, die man für schlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieser Theil der Kunst ist doch höchst wichtig.

wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, dessen einzele Theile ohne Kraft und ohne Reizung sind, allemal ein schlechtes Werk. Hingegen thun schöne Theile auch nur bey der besten Anordnung ihre volle Würkung; so wie ein schönes Gesicht nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes bekömmt.

Die Anordnung macht nächst der Erfindung ohne Zweifel den wichtigsten Theil der Kunst aus. Ist der Künstler in diesen beyden Stüken glüklich gewesen, so wird es ihm bey Ausarbeitung seines Werks niemal an dem nöthigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf seinen Geist macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechische Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feste des Bachus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Lustspiel verfertiget habe, da doch das Fest so nahe sey, antwortete er: Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung habe ich bereits im Kopfe. (*)

(*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg oder in den Künsten grösser gewesen.

Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der die Haupttheile seines Werks, wegen ihrer guten Anordnung, sich mit Vergnügen vorstellt, und das Ganze in seinen Theilen immer übersehen kann, mit der Freyheit und Lust arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängstliche Wesen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unsicherheit seines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf seine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künstler, daß er die glüklichsten Augenblike, wo er seinen Geist durch das himmlische Feuer der Musen am meisten erhitzt fühlt, auf die Anordnung und Verfertigung seines Plans anwende. Die glüklich erhitzte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein sieht sie in Werken des Geschmaks mehr und besser, als die Vernunft selbst.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch seine Absicht, oder durch die Würkung, welche es thun soll, bestimmt werden. Dieses haben alle mit einander gemein, daß sie, im Ganzen betrachtet, unsre Aufmerksamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erscheinen müssen, die jedem seine bestimmte Würkung giebt. Denn nur aus dieser Absicht werden einzele Gegenstände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geschmaks, so weitläuftig es auch ist, muß eine einzige Hauptvorstellung erweken: seine Theile müssen diese Hauptvorstellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieses ist das Werk kein ganzes, sondern eine Zusammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künstler sich an die Arbeit, ehe er eine bestimmte Hauptvorstellung des Ganzen hat, oder ehe sie ihm deutlich genug ist, so wird er in der Anordnung niemals glüklich seyn.

Das Ganze fällt unstreitig am besten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zusammen hangenden Haupttheilen besteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorstellt. So zeiget uns der menschliche Körper, das vollkommenste Ganze in Absicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern besteht. Jeder Haupttheil scheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesezt sey, davon jeder die beste Stelle, so wol in Absicht auf seinen Gebrauch, als auf die engeste Verbindung mit dem ganzen, einnimmt. An diesem vollkommenen Bau kann man nichts versetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zusammen bringen, ohne das Ansehen des ganzen zu verlezen. So ist jedes vollkommene Werk der Kunst. Man glaubt, es sey unmöglich irgend einen Theil zu versetzen; jedes scheinet da, wo es ist, nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das ganze zugleich sich dem Anschauen darstelle.

Es sind hauptsächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorstellungen. Diesem zufolge hat der Künstler bey Anordnung seines Plans beständig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalt beschäftiget sey, und von jedem einzeln Theil immer natürlicher Weise auf das ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechselnden Gegenständen mannigfaltig beschäftiget werden, und daß die Entwiklung der Hauptsache gehörig aufgehalten werde um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis

daß sich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorstellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung sind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzeler Theile, schweer zu übersehen ist; wenn es schweer wird, die Absicht und das wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, versetzen, vergrößern, oder verkleinern kann; wenn Nebensachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als wesentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbestimmt scheinen könnte; so wollen wir die Anordnung in den verschiedenen Werken des Geschmaks besonders betrachten.

Anordnung in der Baukunst. Diese geht so wol auf die ganze Figur und das Ansehen der Außenseiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Absicht und der Gebrauch des Gebäudes setzen seine Größe, die Anzahl und Beschaffenheit der Zimmer fest. Allein diese können auf gar verschiedene Weise in ein ganzes zusammen verbunden werden. Diese Anordnung ist ein Werk des Geschmaks, und das Vornehmste, was ein Baumeister wissen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Maße des Gebäudes, ist dadurch ziemlich eingeschränkt, daß man nicht wol andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zusammen gesezt sind. Es ist eine ungereimte Ausschweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vase, oder gar, wie unlängst ein französischer Baumeister sich hat einfallen lassen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine sehr zusammen gesezte und nach Krümmungen gezogene Figur des ganzen nothwendig hervorbringt, verursachen unnöthige Umkosten, sie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler ist, wenn man in Werken der Kunst die Aufmerksamkeit auf Nebensachen ziehet, so ist es insbesondere in der Baukunst gegen die Vernunft, wenn man das wesentliche eines Gebäudes durch das seltsame der äussern Figur verstecken, und einem Haus das Ansehen eines Blumentopfs oder einer Muschel geben wollte.

Die erste Sorge des Baumeisters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des wesentlichsten, gerichtet seyn; die äußere Figur nach den einfachesten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet seyn sollen, bestimmt werden. Ein Baumeister von wahrem Geschmak wird selten andre, als die einfachesten Formen, des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit seinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäusern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, scheinet die Figur des Würfels die beste zu seyn. Denn unter allen vierekigten Figuren ist sie die, welche bey dem kleinesten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einschließt. Man hat also dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeste und bequemste Weise können neben einander gesezt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit sich so gleich nach dem Wesentlichen der Außenseiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältnißen der Theile und der Symmetrie, umzusehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke; da das Gebäude schon zwey oder mehr mal breiter, als tief ist, sind zu verwerfen. Dann dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, sondern die Theile der Außenseiten werden zu weit auseinander gestreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum versezt.

Erfodert das Gebäude schon eine große Anzahl der Zimmer, so daß inwendig verschiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Personen nöthig sind; so thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptvierek, welches die Franzosen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzusetzen, die insgemein Flügel genennt werden. Die alten italienischen Baumeister setzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Viereк herum, so daß alle vier Theile des Gebäudes einen vierekigten Hof einschloßen. Diese Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Aussicht, und wenn man gerade vor einer Außenseite des Gebäudes steht, so sieht man nur den vierten Theil desselben auf einmal.

Die französischen Baumeister haben diese Art so verändert, daß sie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über steht, weg lassen, und an statt dessen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen.

vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Aussicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes übersieht man auf einmal die drey Hauptaußenseiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Ansehen bekömmt, als die, welche auf die welsche Art gebauet sind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinschaft zwischen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel so anzuhängen, daß sie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieses ist eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lange sind; denn dadurch würde die ganze Außenseite zu sehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menschen, welche in Pallästen großer Herren wohnen müssen, und die große Verschiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anstalten und künstlichere Anordnungen der ganzen Form derselben. Es geht nicht wol an, daß ein solches Gebäude in eine einzige Masse zusammen geordnet werde. Die Hauptsache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verschiedenen häuslichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten bestimmt sind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu schaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Ansehens beytrage, und dennoch einigermaßen für sich abgesondert sey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallastes ist vielleicht der schwerste Theil der Baukunst.

Nachdem der Baumeister die Form des ganzen Gebäudes fest gesetzt hat, muß er auf die Anordnung der Außenseiten denken. Bey dieser kömmt es blos auf das gute Ansehen des Gebäudes an. Die meisten besondern Regeln, die dabey zu beobachten sind, wird man in den Artikeln, Symmetrie, Außenseite, Regelmäßigkeit, Verhältniß, Säulenordnung, Gebäude, angeführt finden. Wir wollen deswegen hier über die Anordnung der Außenseite nur ein Paar allgemeine Anmerkungen den Baumeistern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichste Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Diese ist der größten Pracht nicht entgegen, sondern vielmehr eine Unterstützung derselben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Außenseite, zumal, wenn sie in kleinen Theilen gesucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes voraus setzt, und sie zertheilt die Aufmerksamkeit auf das Ganze. Man kann hierin keine bessere Muster erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunst. S. Zierrathen.

Erfodert es die Größe des Gebäudes, daß die verschiedenen Haupttheile der Außenseite durch eine Verschiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, so will der gute Geschmak, daß die ganze Außenseite in wenig, aber große Partheyen, abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang ist, durch einen mehrern Reichthum das Auge an sich ziehen soll. Verschiedene Hervorstechungen und mehrere Giebel an einer Außenseite schaden dem guten Ansehen. Eine stille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, ist auch hier der höchste Grad des Schönen.

Doch ist ein mageres Ansehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechseln. Ein sehr großes Gebäude, an dessen Außenseite sich kein Theil von dem andern unterscheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche rings herum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, sind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenseite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darin sich keine Haupttheile unterscheiden, hat ein mageres Ansehen.

Indessen ist jedem Baumeister zu rathen, sich auch bey den prächtigsten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchste Pracht kann gar wol damit bestehen. Diese muß aber allemal in großen Hauptpartheyen gesucht werden. Nichts ist prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einen halben Kreis herum laufende Säulengang in Sanssouci, der den Vorhof einschließt, der ganzen Anordnung eine gewisse Größe, ohne welche das Gebäude wenig Ansehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenseite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß seyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geschmak eines Pallastes zu ordnen. Dieser kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen,

tragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernsthaftesten Einfalt besonders an sich haben.

In Ansehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeister die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Personen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verschiedene Wohnungen abgetheilt werden müssen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder sein besonderes Revier haben müssen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, so wie es die Lebensart der Einwohner erfodert, durch eigene Eingänge, besondere Vorsäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgesondert, und nach Beschaffenheit ihrer Größe in den engesten Bezirk eingeschlossen werden. Die Paradenzimmer müssen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geschehen, welches die Franzosen les offices nennen, muß am sorgfältigsten von dem besten Theil des Hauses abgesondert werden, doch so, daß man durch verstecktere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beste Art scheinet die, daß sie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht ist.

Es ist kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Personen, kleiner seyn müssen, und daß Personen von gewissem Range ihre Zimmer so angeordnet haben müssen, daß sie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichem, daß vor den Zimmern, da man sich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer seyn müssen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden so durchgehends gesucht, daß sie auch dem unerfahrensten Baumeister bekannt sind. In den Häusern vornehmer Personen ist es nöthig, daß zunächst an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt sey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weisen könne.

Die größte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu den andern. Es ist so wol wegen besorglicher Feuersgefahr, als verschiedener Bequemlichkeiten halber nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beschaffenheit der Größe des ganzen Gebäudes, aus vier bis sechs Zimmern besteht, einerseits einen kurzen Ausweg aus dem Gebäude, anderseits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man diese Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwischen zwey Reyhen von Zimmern durch gehen; so ist man insgemein verlegen, diesen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben sie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das hin und her gehen in den Corridoren höret: leget man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenseiten des Gebäudes an; so entsteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus diesen Gängen durch die Fenster der Zimmer hinein sieht, oder daß die Thüren derselben dem Zugang der freyen Luft zu sehr blos stehen.

Die vollkommenste Anordnung scheinet demnach wol diese zu seyn, daß zwischen den verschiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von außen durch besondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf diesen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber sind überall von andern Zimmern eingeschlossen.

Der Baumeister, der in diesem Theil seiner Kunst hinlängliche Geschiklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläuftigen Kenntnis der vornehmsten Gebäude verschiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Personen unterrichtet seyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren sie gewohnt sind vergessen werde. Eine große Mannigfaltigkeit verschiedener Anordnungen findet man insonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; besonders wird ein verständiger Baumeister in diesem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der französische Baumeister du Cerceau heraus gegeben hat.(*) Eine Sammlung solcher Gebäude, die das üblichste verschiedener Nationen enthielte, da ein chinesisches, persisches, türkisches, italiänisches, französisches, englisches Haus, jedes mit einer etwas umständlichen Beschreibung des Gebrauchs der verschiedenen innern Theile, vorgestellt würde, müßte einem angehenden Baumeister sehr nützlich seyn; daraus würde

(*) Les plus excellens bâtimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte à Paris 1607. 2 Vol. fol.

würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunst. Kein Werk des Geschmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen schön seyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes scheinet am unmittelbarsten von derselben abzuhangen. Wenn der Mahler darin nicht glüklich gewesen, so bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig seine Vorstellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterscheiden; jede hat ihre besondre Beschaffenheit. Durch jene verstehen wir die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vors Gesichte gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Maßen des hellen und dunkeln, des Lichts und Schattens in Absicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder besondre Talente erfodert werden, und daß Gemählde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Wir können den Paul Veronese zum Beyspiel anführen, der die dichterische Anordnung in Gemählden, darin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana ist voll Fehler.

Die poetische Anordnung bestimmt die Ordnung der vorzustellenden Sache also, daß die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft erkennt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Wesen, so muß in jedem Gemählde die Hauptsache, der Grund der ganzen Vorstellung zuerst in die Augen fallen. Denn nach diesen muß alles andre beurtheilet werden.

Demnach erfodert die Anordnung eines historischen Gemähldes, daß die Hauptpersonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerst ins Auge fallen. Sie müssen von den Nebenpersonen durch besondre Gruppen, die das Auge gleich an sich ziehen, unterschieden seyn. Diese vorstechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann so wol durch die Größe der Figuren, als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, und die vorzügliche Stelle, worauf sie erscheinen, erhalten werden. Es wäre ein sehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptpersonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenstände heraus suchen müßte. Besteht die Hauptgruppe aus mehrern Personen, so muß die Hauptperson so gleich das Auge an sich ziehen. Dieses ist der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leichte, daß der Mahler hierin nicht wol glüklich seyn könne, wenn er nicht die Würkung seines Gemähldes sich auf das deutlichste vorstellt. So lange er selbst bey der Vorstellung seines Inhalts nichts bestimmtes empfindet, so wird er auch nichts bestimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geschichte, die er vorstellen will, in einem gewissen Gesichtspunkt betrachten, und demselben zufolge von einem bestimmten Eindruk als der Würkung dieser Vorstellung, gerührt werden. Die Handlung selbst, oder die Hauptperson, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erweken. Diese muß der Künstler nothwendig zuerst fühlen, und den Grund dieses Gefühls in seiner eigenen Vorstellung entdeken; denn sonst wird er unmöglich seinen Inhalt so vorstellen, daß er auf andre eine bestimmte Würkung thue. Ist er aber seiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch sie in ihm entsteht; so wird er auch ohne Mühe die Gegenstände, welche sie erregen, gehörig darstellen.

Mit den Hauptpersonen müssen hernach die übrigen so verbunden werden, daß sie zu der einzigen Hauptvorstellung das ihrige mit beytragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenstandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erscheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Personen und der untergeordneten Handlungen; so müssen sie nicht zufällig hingestellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärket, soll in einer Gruppe stehen, die zunächst mit der Hauptgruppe verbunden ist, das andere immer entfernter, so wie es das Interesse bey der Handlung erfodert. Von der besondern Beschaffenheit der Gruppen ist an einem andern Orte gesprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerstreuung machen. Das Aug muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß so abgesondert seyn, daß sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurük führe. S. Gruppe.

Da der Mahler selbst nichts unnützes oder überflüßiges in seine Vorstellung bringen soll, so muß auch alles dem Auge merkbar seyn. Er untersuche deswegen sorgfältig, ob jedes so gesetzt ist, daß kein Theil leicht könne vergessen oder übersehen werden. Dieses aber wird nicht leicht geschehen, wenn alles so zusammen geordnet ist, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entstünde, so bald ein Theil fehlen sollte.

Daraus folget diese für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zusammen, eine Hauptmasse von einer einfachen Form ausmachen müssen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken ist. In dieser Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunstrichter geben, daß man alle Gruppen so viel möglich in eine pyramidische Form zusammen bringen soll. Freylich sind viel schätzbare Gemählde nicht auf diese Art angeordnet. Aber eben deswegen sind sie auch weniger vollkommen.

In diesem Stük aber muß die mahlerische Anordnung der poetischen zu Hülfe kommen, wie wir bald sehen werden. Nur dieses wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft sicherer einzuprägen, vorschlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas besonders an sich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein sehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanken ist; so wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergessen, wenn sie sich durch etwas recht ausgezeichnetes unterscheidet.

Für die poetische Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu studiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieses Theils der Kunst gekommen ist, beschreibet ein großer Künstler also: „wenn Raphael ein Bild ersann, so dachte er erst an die Bedeutung desselben, nämlich: was es vorstellen sollte; folgends: wie vielerley Regungen in dem gebildeten Menschen seyn könnten; welche die stärksten und die schwächsten wären; in was für Menschen diese oder jene angebracht, und was für Menschen und wie viele da eingeführt werden können; wo jeder, nämlich wie nahe und fern er von der Hauptbedeutung stehen müßte, dieses oder jenes Gefühl zu haben. So dachte er, ob sein Werk groß oder klein seyn würde. Wenn ein Werk sehr groß war; wie viel die Hauptgeschichte oder die Bedeutung der Hauptgruppen die andern angehen könnte; ob die Geschichte augenbliklich oder langwierig war; ob sie in ihrer Beschreibung sehr bedeutend; ob vorher etwas geschehen, so die itzige Handlung angeht, und ob aus dieser bald eine andere Geschichte floß; ob es eine sanfte ordentliche Geschichte, oder eine stürmische unordentliche, traurig stille, oder traurig verwirrte wäre. Wenn Raphael dieses erst bedacht hatte, so wählete er das nothwendigste, darnach richtete er seine Hauptabsicht, und diese machte er deutlich: alsdenn setzte er staffelweise alle Gedanken nach ihrer Würde, immer die nothwendigen vor den unnöthigen. Blieb also sein Werk mangelhaft, so blieb nur das geringere weg, und das schönste war da; da bey andern Künstlern oft das nöthigste fehlet, und die Artigkeiten im unnützen gesucht sind.“ (†)

Thut man zu diesen Anmerkungen noch dieses hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch sie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen so anzuordnen sind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren sey, so wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigste seyn, was der Künstler bey der poetischen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß es zwey Hauptgattungen der dichterischen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen gesetzt sind. Die eine, welche die gewöhnlichste ist, stellt das wesentliche der Handlung in der Hauptgruppe vor, und setzet in einigen Nebengruppen die Folgen derselben vor Augen; nach der andern aber werden die

(†) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieses kleine, aber höchst wichtige Werk, ist jedem Mahler bestens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künste.

die Folgen in der Hauptgruppe dargestellt, und die Handlung, welche diese Folge hervor gebracht, wird in der Entfernung, als schon vollendet, angedeutet. Von dieser leztern Art ist das Gemählde des Albans von dem Raub der Proserpina, welches im Artikel Allegorie beschrieben worden. Diese Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erst die Würkung gewahr wird, ehe man ihre Ursache entdekt. Wenn ein Mahler denselben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, so kann er sich, der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode, bedienen.

Die mahlerische Anordnung hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetische hat. Sie muß die ganze Vorstellung wichtig, reizend, und so viel möglich ist, unvergeßlich machen. Nur daß sie sich andrer Mittel bedienet, zu demselben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit besteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmaße von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zusammen eine gute Form ausmachen, so daß das Auge nicht nur durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Absicht der Vorstellung erfodert, geführet werde, sondern auch das Ganze sich der Einbildungskraft tief eindruke.

Wenn wir diese allgemeine Regel entwikeln, so werden wir finden, daß sie folgende besondere in sich begreift.

Wie in der dichterischen Anordnung die Gegenstände in Gruppen abgetheilt sind, so müssen in der mahlerischen die hellen und dunkeln Theile gruppirt seyn, oder Maßen ausmachen. (*) Die stärksten Lichter und Schatten und die ausgeführteste Zeichnung, müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das deutlichste geführt wird, so muß diese Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll.

(*) S. Maßen.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so daß sie von den Gruppen, welche zunächst an der vornehmsten sind, bis auf die entferntesten allmählig geschwächt werde.

Man kennet keine Maße, auf der das Aug mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Diese Form muß der Mahler vorzüglich zu seiner Hauptmaße wählen. Es ist aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Maße, welche die Form der liegenden Pyramide hat, ist eben so vortheilhaft, als die, welche nach der stehenden geformt ist. Nach dieser Form scheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiste Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler diese wählen, wenn jene die Freyheit seiner Anordnung einschränken sollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Maße der gesammten Gruppen ist, muß nach Beschaffenheit der Maße des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge schiken, entweder im hellen oder dunkeln so gehalten werden, daß die Maßen sich von dem Grund hinlänglich absondern. Wenn nämlich die Gruppen zusammen genommen eine helle Maße ausmachen, so muß der Grund etwas dunkel seyn; ist aber die Maße überhaupt dunkel, so muß der Grund heller seyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Maße zusammengebracht ist und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beständig abnimmt, so daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Maße ausmachen, die beste Würkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorstellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weise rühret.

Man hat Gemählde von großen Meistern, die aus zwey Hauptmaßen bestehen, da die eine dunkel, die andre helle ist. Diese Anordnung scheinet doch allemal der Einheit des Gemähldes zu schaden. Allenfalls könnte man sie in solchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorstellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber sey, so wird ein solches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Maße bestünde.

Jede Gruppe muß sich durch etwas besonders so wol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterscheiden, damit sie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den stärksten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es soll kein einziger Theil, von der ganzen Maße der Gruppen abgesondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine

Gruppe besonders gesezt werden müßte; so muß sie wenigstens durch einen unzertrennlichen Zusammenhang der Farben, des zwischen ihr und der Hauptmaße liegenden Grundes verbunden werden; es sey, daß ein Schlagschatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenstand die Verbindung unterhalte. Nur hüte sich der Mahler vor dem Fehler, in welchen große Meister, wie Tintoret, Paul Veronese und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelst ganz ungeschikter, dem Charakter der Vorstellung ganz unanständiger Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er sich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmaße nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieses würde die Vorstellung unvollkommen machen. Die Massen müssen nothwendig so seyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchsten Licht nach und nach auf schwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Maße des höchsten Lichtes so nahe an dem Rande liegen, daß sie auf einer Seite durch den Rahm abgeschnitten würde, so müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erscheinen. Eben so wenig darf man die Hauptgruppe so nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch sorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorstellung entstehe. Jede Person soll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Plaz, sondern eine schikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Gesicht, Aerme, oder Füße, die das meiste bey der der Vorstellung ausdrüken, nicht verstekt werden.

So nothwendig es ist, alles dichte zusammen zu halten, so muß dieses doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geschehen. Eben darin besteht die große Kunst der Anordnung, daß eine einzige Maße, ohne Verwirrung dargestellet werde. Man sieht bisweilen Gemählde, wo alles so verwirrt ist, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerstreut sieht. Es giebt Mahler, die um diesen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorstellung kommen sollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel so zusammen ordnen, wie es die Vorstellung erfodert. Alsdenn entwerfen sie das Gemählde nach diesem Modell; eine Methode, welche dem Künstler die Arbeit sehr erleichtern muß. Denn so genau er sich auch den Plaz vorstellt, auf welchem die Geschichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem sie gesehen wird, die Seite, woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeden Figur; so ist es fast unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft, alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatischen Handlung. Der Endzwek des Drama ist die Erwekung einer lebhaften Vorstellung des Guten und Bösen in den Sitten der Menschen, in den Begebenheiten der Welt, und den verschiedenen Hauptständen. (S. Drama.) Das erste, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, ist die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charakter, der Umstände, der Verwiklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächst aber wird eine gute Anordnung aller dieser Dinge erfodert, nach welcher sie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuschauer die lebhafteste Würkung thun.

Diese erfolget, wenn die Aufmerksamkeit von Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zusammenhang wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das besondere sich in eine einzige Hauptvorstellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr End erreicht.

Hieraus lassen sich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatischen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wolbestimmten Charakter hat, damit der Zuschauer vermittelst dieser Perioden den ganzen Zusammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende sich leicht vorstellen könne. Diese Perioden aber müssen so geordnet werden, daß durch die ersten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwiklungen der Fortsezung derselben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers reizen.

Es ist gewiß, daß ein Drama, das gleich von Anfang lebhafte und merkwürdige Vorstellungen erweket, die uns gleich beym Eingang große Angelegenheiten, kühne Vorsätze, neue und ungemeine Unternehmungen, seltsame Charaktere versprechen, oder bemerken lassen, uns in die beste Verfassung sezet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder schwach

schwach ist, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun ist, die Aufmerksamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptsache kommt.

Der erste Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche, aber doch zu bemerkende Spuhren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verfolg und den Ausgang sezen. Denn jeder Gegenstand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu versprechen, erdrükt die Aufmerksamkeit, anstat sie zu erweken.

Die alten und neuen Schauspiele, welche die größte Würkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weise an, die wir hier beschreiben. Es ist ein Fehler, den die Neuern ofte begehen, daß sie uns mit Nebensachen, mit ungewissen Vorstellungen, da man gar nicht absehen kann, wohin sie zielen, ermüden, ehe die Handlung ihren wahren Anfang nimmt. Die meisten englischen Lustspiele haben diesen Fehler an sich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; so müssen die folgenden Aufzüge, die dem lezten vorher gehen, die Fortsezung und Verwiklung derselben enthalten, über deren Anordnung man keine bestimmte Form vorschreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten so durchgeführet werden kann, daß der Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieses, daß der Dichter sorgfältig seyn müsse, den Fortgang der Handlung nach gewissen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beschaffenheit der Sache deutlich sehen, um daraus seine Erwartungen für den folgenden zu bestimmen. Man muß also bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zustand der Handlung, so weit sie gekommen ist, und was ihr noch fehlt ganz bestimmt bemerken können. Denn ohne dieses geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerksamkeit schwächet.

Es streitet gegen die gute Anordnung, wenn man mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intrigen so in einander lauffen läßt, daß sie ofte abgebrochen, und nach einigen dazwischen gesezten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerstreuen die Aufmerksamkeit zum grossen Nachtheil der Haupthandlung. Diese muß in einem fort gehen, und die Aufhaltungen müssen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, sondern durch wesentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptsache nothwendig entstehen, verursachet werden. Es giebt Schauspieldichter, die sich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen seyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig ist; so können die Hauptheile der Anordnung, ohne grossen Nachtheil der Hauptsache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen besondern Kunstgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, *Einheit, Verwiklung, Contrast, Aufhaltung, Verbindung* und *Wahrscheinlichkeit*, verschiedenes angeführt, dahin wir den Leser verweisen. Nur diese allgemeine Anmerkung müssen wir hinzu setzen, daß die einfachesten Anordnungen, die jeder leicht übersehen kann, die besten scheinen. Künstliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen scheinen zwar ihre gute Würkung zu thun: allein wenn man sie näher betrachtet, so findet man, daß sie nicht lange daurende Eindrüke machen, so wie alle blos mechanische Anstalten. Die wesentlichen Schönheiten des Schauspiels, die unauslöschliche Eindrüke machen, müssen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Personen liegen. Von diesen muß die Aufmerksamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechanische Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt sind alle künstlich ausgedachte Anordnungen schwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das wesentliche, das ihnen fehlt, ersetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbesondere, in Absicht auf die Ausführung, verdienet eine besondere Aufmerksamkeit. S. *Schaubühne, Auftritt*.

Die Anordnung der epischen Handlung scheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu seyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt ist. Dabey hat der epische Dichter den Vortheil, daß er die Lüken und Ruhestellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatische Dichter nicht ohne große Behutsamkeit anbringen darf.

Sonst muß die epische Handlung überhaupt nach denselben Grundsätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptsächlichste davon ist, daß die ganze Handlung

lung in wol bestimmte Perioden abgetheilt werde. Das End einer jeden Periode muß eine Ruhestelle seyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich übersehen, und über das folgende seine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorstellung der ganzen Handlung, wenn sie in wenig Perioden eingetheilt ist, die so auf einander folgen, daß man am End einer jeden bestimmt sieht, wie weit die Handlung fortgerükt ist.

In Ansehung der Ordnung dieser Perioden geben einige Kunstrichter Regeln, die sehr übel verstanden werden könnten. So sagt Batteux, (*) daß der epische Dichter die Ordnung des Geschichtschreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die gröste Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epische Dichter suchen müsse.

(*) S. Einleitung in die schönen Wissenschaften II. Theil, I. Abschn. p. 118. nach der ersten Ausgabe der Ramlerischen Uebersetzung.

Indessen ist gewiß, daß keine Unordnung in einem schönen Werke statt hat. Der epische Dichter muß dem Geschichtschreiber in der Ordnung der Begebenheiten in so weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit seines Vortrages bestehen kann. Es wäre seltsam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerst erzählt werden, und die nächste Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklungen enthält, muß nothwendig eher, als diese, vorgetragen werden.

Aber insofern geht der epische Dichter von dem Geschichtschreiber ab; als die Natur seines Vorhabens es erfodert. Dieser will uns vollständig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt so, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber stellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher sie uns am kräftigsten rühret. Der Geschichtschreiber darf sich deswegen nicht scheuen, die entferntesten Veranlasungen und die Ursachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umständlich zu erzählen. Dieses wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns schon bekannte Veranlasung, oder Ursache, nur kurz, damit wir ohne Umschweife in die Hitze der Handlung herein kommen.

So würde der Geschichtschreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beschrieben hätte, bey der Zerstöhrung der Stadt Troja angefangen, und seinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genauesten Ordnung seiner Reise, gefolget seyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deswegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Absicht war, dem Leser die Niederlasung des Aeneas in Italien, deren Veranlasung bekannt war, von der merkwürdigsten Seite vorzustellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von seinem Auszug aus Troja, sondern von da an, da die reisenden Helden das Land ihrer Bestimmung gleichsam schon im Gesichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu seiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen ist, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, so müßte man aus eben dem Grunde auch sagen, daß die Geschichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil der Handlung wäre. Virgil fängt also sein Gedicht nicht mitten in der Handlung, sondern von Anfang derselben, an.

Wir sehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die wesentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie sie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in der Folge dieser Hauptperioden ist, je lebhafter wird das Ganze in die Vorstellungskraft fallen. Darin aber kann der Dichter von der Ordnung des Geschichtschreibers abgehen, daß er nur das wesentlichste in der besten Ordnung hinter einander stellt, und gewisse Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die besten Ruhestellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorstellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epischen Handlung diese allgemeine Regel annehmen: Die wesentlichsten Theile derselben setze der Dichter in einer so natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorstellungskraft den Faden derselben leicht finde und das Ganze mit einem Blik übersehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten, Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollständigkeit derselben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, suche er

er an solchen Orten einzuschalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Diese Anordnung der Episoden ist eine Hauptsorge des Dichters. Sie müssen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geschieht nämlich bisweilen, daß zwischen einer Periode der Handlung und der nächst folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beschreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehn. In diese Stellen ordnet er die Episoden. So hat Homer die schöne Episode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranstaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beschreiben wollen, eine Lüke gelassen. Eben so hat er die Episode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke gesetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verursachet hatte. Daß die besten epischen Dichter so verfahren sind, könnte durch viele Beyspiele erwiesen werden, die wir übergehen, weil sie bekannt genug sind.

Die Anordnung einer Rede bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunst der Anordnung besteht darin, sagt Batteux (*) „daß man „alle Stüke, die die Erfindung geliefert hat, nach „der Beschaffenheit und zum Vortheil der Sache, „die man abhandelt, in Ordnung stelle. Die Fruchtbarkeit des Geistes sezt er hinzu, pranget am „meisten in der Erfindung; Klugheit und Urtheilskraft in der Anordnung."

(*) Einleit. in die schönen Wissenschaften IV Th. S. 52. nach der Ramlerischen Uebersetzung.

Der Endzwek einer Rede ist allemal, entweder unsre Vorstellungskraft, oder unsre Neigungen, einer gewissen Absicht gemäß, zu lenken. Ihr Inhalt ist also allemal ein Gegenstand unsrer Erkenntniß, oder unsrer Neigungen. Diesen Gegenstand muß uns der Redner so vorstellen, daß er natürlicher Weise hoffen kann, wir werden am Ende seiner Rede so davon denken, oder so dagegen gesinnet seyn, wie er selbst ist, oder zu seyn scheinet. Dies ist die Hauptsumme der Kunst des Redners.

Nun kömmt allerdings sehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu sagen hat, in der besten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenstand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß sie seine Würkung auf unsre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Hauptheile der Rede sagen, nach welcher auf den Eingang die Abhandlung oder Ausführung der Sache, und denn der Schluß der Rede folget, davon haben wir anderswo gesprochen, (S. Rede.) und es kann ohne dem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß man eins und das „andre von der Hauptsache voraus schike, daß man „darauf diese selbst vortrage; ferner, sie theils durch „eigene Beweise, theils durch Widerlegung der Gegengründe gehörig ausführe: endlich auf eine geschikte und nachdrükliche Art beschliesse, diese Ordnung lehret die Natur selbst. (*) Der wichtigste und schwerste Theil der Anordnung einer Rede ist die Folge der Vorstellungen in dem Hauptheil, den man die Abhandlung der Rede nennet.

(*) Cicero in dem III. Gespräch von dem Redner §. 307. der Heinzischen Uebersetzung.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede so natürlich und ungezwungen seyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne sich die Sachen nicht wol anders vorstellen. Jedes folgende muß so aus dem vorhergehenden entstehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorstellungen anders seyn. So bald man irgend wo einen Zwang oder etwas gesuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; so wird man zerstreut, und denkt, die Sache hätte sich auf eine gewisse andre Art entwikeln sollen. Eine für den Lehrer höchst schädliche Würkung in seinem Zuhörer.

Diese vollkommen freye und nothwendig scheinende Folge der Vorstellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er seine Materie sehr oft durch gedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann gesagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Absicht auf die Ordnung das beste. Er macht verschiedene Entwürfe oder Skitzen, die nur das Gerippe der Rede auf verschiedene Weise angeordnet enthalten, und wenn er sie alle genugsam betrachtet, so kann er erst alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegen gesetzte Arten der Anordnung, die man die Analytische und die Synthetische nennen kann. Diese setzet gleich im Anfang der Abhandlung oder dem Vortrag die Hauptvorstellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und bestätiget sie durch die

die Abhandlung so, daß sie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytische Art, kehrt diese Ordnung um. Sie stellt die Theile des Ganzen erst vor, und vereiniget sie am Ende in eine, seiner Absicht gemäße, Hauptvorstellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erste greift uns offenbar an; wir sehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdekt; wir wissen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht sehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angriff gesammelt wird, und seine Würkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlassen, welche von diesen Arten der Anordnung er in jedem besondern Fall zu wählen habe. So viel scheinet allemal sicher zu seyn, daß in berathschlagenden Reden, wo die Zuhörer mit starken Vorurtheilen gegen einen Entschluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen sind, die analytische Methode die beste sey.

In beyden Fällen aber besteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorstellungen, deren jede insbesonder gut ausgeführt werden muß. Von diesen muß man die zuerst stellen, die am unmittelbarsten aus dem Vortrag der Hauptsache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man gerade zu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der Beweise haben wir in einem besondern Artikel das nöthige angemerkt, und in einem andern ist von der besten Anbringung der Widerlegung gesprochen worden.

Anrede.

(Redende Künste.)

Eine Figur, deren sich sowol Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorstellungen neue Kraft zu geben. Diese Figur besteht eigentlich darin, daß die Rede plözlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Person anredet. Sie ist von den Griechen apostrophe, welches Wegwendung bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch diese Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Person gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beschreibung von Italien:

Haec genus acre virûm, Marsos pubemque Sabellam
Assuetumque malo Ligurem, Volscosque verutos
Extulit: haec Decios, Marios, magnosque Camillos
Scipiadas duros bello et *te maxime Caesar!* (*)

empfindet man bey der, in den lezten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plözlich die Aufmerksamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede würket überhaupt schnell und stark; aber ihre Würkung ist nach des Redners oder Dichters Absicht sehr verschieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber sparsam gebraucht werden, damit sie ihre Kraft nicht verliere.

(*) Georg. L. II. 167.

Ansaz.

(Musik.)

Mit diesem Kunstwort bezeichnet man insbesonder die Art, wie der Flötenspieler die Flöte an den Mund sezet, und die Lippen beym Blasen bildet. Der Ton wird durch den Ansaz voll oder mager, lieblich oder rauch; so daß der Ansaz als ein wichtiger Theil des guten Flötenspielens muß angesehen werden. Quanz hat deswegen in seinem Versuch über das Flötenspielen in dem Hauptstüke weitläuftig davon gehandelt. Es ist zwar verschiedenes in seiner Lehre vom Ansaz, worüber ihm von Kennern widersprochen worden; besonders scheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrift, unrichtig. Dessen ungeachtet wird sich ein Liebhaber vieles daraus zu Nuze machen können.

Anschlag.

(Baukunst.)

Ist in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeschlossene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anschlag, aus Besorgung, man möchte im heraus oder hereingehen, mit dem Fuß daran stoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, sollten wenigstens die äussersten Thüren an den Schwellen einen Anschlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch seyn muß.

Anschlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Kosten desselben. Es ist ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeister nöthigen, Kentniß, daß er richtige Anschläge zu machen wisse. Mancher Bau ist deswegen

gen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekostet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anschlag so richtig gemacht ist, als nur möglich scheinet, so thut man doch wol, sich auf ein Drittel desselben mehr, gefaßt zu machen.

Anschlagende Noten.

Werden in einem Tonstük diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent gesetzt wird; sie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegen gesetzt. Also sind alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anschlagend. (*) In vielen zu einer Figur verbundenen Noten ist die erste, dritte, fünfte, eine anschlagende, die andern sind durchgehende Noten.

(*) S. Zeiten.

Nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, so wol wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

Ansehen.
(Schöne Künste.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man sagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder schlechtes, ein edles oder gemeines Ansehen. Bey Personen ist das Ansehen das, was in der französischen Sprache Air genennt wird. Es entsteht aus dem ganzen der Form, und ist von dem Charakter, der aus einzelen Theilen entsteht, verschieden. Das Gesicht eines Menschen zeiget bisweilen einen andern Charakter, als derjenige ist, den seine ganze Person ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden sind; (*) so ist hier die Rede blos von der menschlichen Gestalt, in so fern ihr Ansehen ein Gegenstand der Kunst ist. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauspieler, ist das Studium des Ansehens der wichtigste Theil der Kunst; dem Redner und dem epischen Dichter, ist selbiges unentbehrlich.

(*) S. Form.

Schon an sich selbst betrachtet, ist das Ansehen ein wichtiger Gegenstand der Künste; weil es eine sehr merkwürdige Sache ist, Eigenschaften eines denkenden und empfindenden Wesens, in körperlichen Formen zu entdeken. (*) Also kann der Künstler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszustand, durch das Ansehen der Personen, genau abzubilden, gewisse Rechnung auf unsern Beyfall machen. Selbst die bäurischen Figuren eines Teniers oder Ostade und der von Hogarth gezeichnete Pöbel, (*) erweken einiger maßen Bewunderung; auch würde ein Schauspiel, in welchem jede Person, durch ihr Ansehen, ihren Charakter oder ihren Gemüthszustand, bestimmt zu erkennen gäbe, schon allein dadurch gefallen.

(*) S. Aehnlichkeit.

(*) S. Hog. Kupfer zu Butlers Hudibras.

Weit wichtiger wird die Würkung des Ansehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Belustigung ist, abzielen. Wir werden für oder wider Personen, Handlungen und Gesinnungen, durch das äußerliche Ansehen, mit unwiderstehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Thersites schon durch sein Ansehen verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künstler also, der diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt hat, ist Meister über unsre Empfindungen. Die höchste Würkung der Kunst liegt in diesem Theile. Man sehe in welche Entzükung Winkelmann über das Ansehen eines bloßen Rumpfs geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens.

Es ist aber nur den größten Künstlern gegeben, hierin glüklich zu seyn: Regeln wären hier vollkommen unnüze, wo das Genie allein würken muß. Das einzige was man dem Künstler hierüber sagen kann, wenn man ihm das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchst empfindliche Seele hat, die sich mit der größten Leichtigkeit, gänzlich in jeden Zustand setzen, und ihrem Körper jede Gestalt geben kann. Man trifft bisweilen Menschen von sehr mittelmäßigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit, das Ansehen jeder Person, annehmen. Diese sind gebohrne Schauspieler.

Doch ist nicht zu zweifeln, daß nicht eine fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu diesem Talent, merklich verstärken sollte. Der Künstler, den eine genaue Aufmerksamkeit auf das Ansehen, überall begleitet; der alle Classen der Menschen, der viele Völker gesehen, und nicht blos ins Auge, sondern fest in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darin nicht ganz unglüklich seyn; zumal wenn er sich unaufhörlich übet, sich selbst in jeden Gemüths-

Zustand.

Zustand zu setzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beständig geübet seyn.

Der Ausdruk des Ansehens, den der epische Dichter in seiner Gewalt haben muß, ist vielleicht, das schwerste seiner Kunst. Da ihm nicht erlaubt ist in Beschreibung des Ansehens umständlich zu seyn, so muß er mit wenig Zügen sehr viel auszudrüken wissen.

Dem Redner ist die Kunst sich jede Art des Ansehens zu geben, von der höchsten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede selbst. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleissig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Fassung ist erinnert worden. (*) Er muß aber so gut, als der Schauspieler, ein Proteus oder ein Ulysses seyn, der alle Gestalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede, muß er, so ofte er den Ton oder die Materie ändert, auch das, sich dazu schikende, Ansehen annehmen.

(*) S. Fassung.

Ansetzung der Finger.
(Musik.)

Die Art auf den verschiedenen Instrumenten der Musik, auf denen die Töne durch die Ansetzung der Finger ihre Höhe oder Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, ist die Ansetzung der Finger eine wichtige Sache, so wol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu spielen.

Es ist daher ein sehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man sich die beste Ansetzung der Finger angewöhne. Jedes Instrument erfodert darin besondere Regeln, die man nur von den größten Meistern in der Ausübung erwarten kann. Quanz hat in seiner Anleitung zum Flötenspielen seine Methode vorgetragen, und Bach in seiner Anweisung zum Clavierspielen hat dasselbe in Absicht auf dieses Instrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organist des Königs von Frankreich Couperin ihm vorgearbeitet hat. (*) Es ist uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern andrer Instrumente denselben Dienst geleistet habe oder nicht.

(*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin. à Paris 1717.

Anfänger in der Musik haben um so viel sorgfältiger darauf zu sehen, sich die beste Ansetzung der Finger anzugewöhnen, als es sehr schweer ist die einmal angenommene Art, wenn man sie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche sich zu einer schlechten Ansetzung gewöhnt haben, selten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit spielen können.

Anstand.
(Redekunst.)

Die Uebereinstimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anstand hat blos in dem gemäßigten Inhalt statt; denn wo dieser heftig ist, und starke Leidenschaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird; da wird der vollkommensten Uebereinstimmung des Vortrages mit dem Inhalt niemals der Name des Anstandes gegeben. Er bleibet dem gesetzten Wesen und einer ruhigen Gemüthsfassung eigen.

In einer Rede von ernsthaftem Inhalt zeiget sich der Anstand in einer ernsthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langsamen Stimme, und einer geraden Kopfstellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Ist der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; so bestehet der Anstand in einer mäßig muntern Stellung, in angenehmen und sanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopf, offenen und fröhlichen Bliken und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt sind Bescheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die wesentlichsten Stüke des Anstandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anstand auf. Eine stille Grösse, die uns beständig in einer ruhigen Fassung läßt, und alle Aufmerksamkeit, ohne die geringste Zerstreuung, auf das Wesen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anstandes aus.

Daß der Anstand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, ist eine bekannte Sache, aber sie wird nicht allemal in genugsame Ueberlegung gezogen. Der Mangel desselben vermindert die Würkung der Rede so sehr, daß er sie bey nahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmsten Mittel, den Anstand im Reden zu erreichen, ist die Sicherheit des Redners. Wenn er seine Rede mit der besten Sorgfalt so ausgearbeitet hat, daß er sich ihrer versichern kann; so erwekt dieses ein Zutrauen auf seinen Vortrag: dieses aber überhebt ihn aller ängstlichen Bestre-

bung; es läßt seine Seele in der Ruhe, die dem Anstand wesentlich ist. Wenn aber der Redner in die Stärke seiner Vorstellungen ein Mißtrauen setzet, alsdenn sucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu ersetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Würkung erzwingen, und verlieret darüber den Anstand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptsache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag sie nur verstärkt, aber ihren Mangel niemals ersetzet. Deswegen vermeide er die unnütze Bestrebungen, seinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verständlich zu seyn, als die Gebehrden, muß darin die ganze Kraft der Vorstellung setzen; der Redner aber muß dadurch eine schon vorhandene Kraft blos unterstützen.

Große Fehler gegen den Anstand sind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu schneller Vortrag schadet ihm mehr, als wenn er zu langsam ist. Am allermeisten aber schadet ihm die Unbescheidenheit des Redners, wenn er seine Zuhörer mit dreisten Bliken gleichsam mustert, oder zu seiner Bewundrung auffodert; wenn er einen zu dreisten oder zu kühnen Ton annimmt. Der Anstand will, daß der Redner seine Sache, und nicht seine Person sehen lasse; daß er bescheiden und gerade vor sich hin sehe, und wenn es nöthig ist, sich sanft und bescheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft seyn, sondern ein mäßiges Zutrauen in seine Vorstellungen von sich bliken lassen. Er muß seine Zuhörer als eine Versammlung ansehen, welcher er Hochachtung schuldig ist, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieses wol und ernstlich überlegt, wird bald zu einem gewissen Anstand in seinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit desselben ist vielleicht der schwerste Theil dessen, was zum Vortrage gehört.

Anständig.

(Schöne Künste.)

Die Uebereinstimmung des Zufälligen in sittlichen Dingen, mit dem Wesentlichen derselben. Jede Uebereinstimmung des Zufälligen mit dem Wesentlichen ist eine nothwendige Eigenschaft der Werke des Geschmaks; sie vermehrt ihre Vollkommenheit und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in sittlichen Gegenständen aber ist diese Uebereinstimmung um so viel nothwendiger, da das Gegentheil anstößig ist. Es ist darin, was das übliche (il costume) in den Gebräuchen und Moden ist. Die Fehler gegen das übliche streiten gegen die zufällige Wahrheit unsrer Vorstellungen; aber die Fehler gegen das Anständige beleidigen unsre Empfindungen, und sind darum um so viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einsetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorstellt, die sich um einen Knochen zanken, erwekt zufällige Empfindungen, welche der Ernsthaftigkeit der Hauptsache ganz zu wider sind und sehr anstößig werden. Eben so anstößig ist es, wenn bey ernsthaften Handlungen, Personen von poßirlichem Wesen, Kinder die mit Hunden spielen, oder diese Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieses vielfältig von unbedachtsamen Mahlern geschehen ist.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anständige meistentheils von Mahlern begangen werden, so sind die andern Künste gar nicht frey davon. In der Baukunst sieht man ofte christliche Tempel mit Zierathen des heidnischen Götzendienstes, oder Häuser gemeiner Menschen mit Tropheen behangen; Gebäude von einem ernsthaften Charakter, mit Verziehrungen der ausschweifendsten und wollüstigsten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in diesen Fehler. Ein Beyspiel davon giebt uns Milton, der dem erhabensten Wesen eine Sprache in den Mund legt, die einem finstern Schultheologen besser anstünde, wie Pope sehr richtig angemerkt hat. Von dem unanständigen der geistlichen Redner, so wol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyspiele, deren eine Menge jedem Menschen von Geschmak bekannt seyn müssen.

Das anständige wird nicht blos durch Vermeidung des unanständigen erhalten, ob gleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus est vitio caruisse.

Es muß sich durch Einmischung so vollkommen übereinstimmender Zufälligkeiten bemerken lassen, daß die Würkung desselben lebhaft empfunden wird.

Dieses

Dieses geschieht, wenn durch das zufällige die Würkung des wesentlichen verstärkt wird, welches die blosse Vermeidung des unanständigen niemals thut. Einen solchen Erfolg hat es, wenn es dem Künstler gelingt, durch das zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das wesentliche geht, übereinstimmt; denn dadurch bekommt unsre Aufmerksamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das ganze lebhafter macht. Eine solche Würkung thut ein zufälliger Umstand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorstellt. Einer dieser geringen, dem Ansehen nach der einfältigste und schlechteste, welcher sich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget seine Ehrfurcht dadurch, daß er seine Müze abnimmt. Dieses ist vielleicht gegen das Uebliche; aber für diese Personen von der größten Anständigkeit, und thut die beste Würkung auf das Ganze.

So wissen Künstler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem wesentlichen zufällige Dinge an die Seite zu setzen, durch welche sie den Ausdruk verstärken, indem sie das höchst Anständige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanständig gefunden, was keinem von den Alten anstößig gewesen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andre, scheinet vielen unanständig, weil sie es nach unsern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieses Urtheil muß man von der höchst unanständig scheinenden Vermahnung des Nestors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es streitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorstellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerspiel des Euripides Alcestis, da er in dem Hause des Adrastus, zu der Zeit da dieser in der höchsten Trauer war, munter zecht, ist nicht ganz anständig, wie wol doch verschiedenes zu dessen Vertheidigung kann gesagt werden.

Nur Künstler von grossem Verstand erreichen das Anständige überall; denn das blosse Genie ist dazu nicht hinreichend. Homer ist der gröste Meister darin. Vermuthlich ist es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit; man findet bey der unendlichen Menge der Gegenstände, die er beschreibt, nicht nur nichts unanständiges; sondern alles, bis auf die kleinsten Nebenumstände, ist immer so, wie es seyn mußte. Dieses gehört unstreitig mit zum höchsten der Kunst. Und da eine starke Beurtheilungskraft vielleicht seltener ist, als ein starkes Genie; so ist die völlige Beobachtung des Anständigen in Werken der Kunst seltener, als irgend eine andre gute Eigenschaft derselben.

Anstößig.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort gemeiniglich um dasjenige anzudeuten, was den sittlichen Grundbegriffen entgegen ist; es schiket sich aber eben so gut, einen in der Theorie der schönen Künste wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen sich nämlich in den Werken der Kunst bisweilen solche Fehler, die den nothwendigsten Grundbegriffen entgegen sind, die man deßwegen mit dem Namen des Anstößigen belegen kann; solche Fehler also, über welche niemal ein Zweifel entstehen kann, weil sie geradezu dem entgegen sind, was jederman erwartet.

So ist es in einem Gebäude anstößig, wenn eine Säule, die nothwendig senkrecht stehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagenrecht liegen sollte, sich senkt. So auch in andern Sachen ist das Anstößige allezeit dem Wesen der Sachen gerade entgegen. Es geschieht öfterer, als man es vermuthen sollte, daß Künstler das Wesen der Sachen aus dem Gesichte verliehren, und alsdenn mit Zuversichtlichkeit ganz anstößige Sachen zulassen. Am öftersten trifft man dieses in der Baukunst an, wo auch gute Baumeister die wahre Natur, oder die ursprüngliche Beschaffenheit einiger Sachen, aus der Acht lassen. Daher kommt es, daß man so oft das, was seiner Natur nach ganz ist, gebrochen, was nothwendig gerade seyn sollte, krumm, was stark seyn sollte, schwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meisten kommt das Anstößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorstellen müssen, in zwey gegen einander laufende Schnörkel, die in der Mitte durch eine Muschel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden sind, und man läßt Lasten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeiſter ſind nicht die einzigen, die in das Anſtößige fallen. Man trifft es auch in andern Künſten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Perſonen in einen Raum zuſammen, wo ſie ſchlechterdings nicht Platz haben können; ſie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; ſie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perſpektive, weil ſie alle dem nothwendigen entgegen ſind.

In den Schauſpielen trifft man das Anſtößige oft an. Plautus verſetzt ſeine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt ſie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten ſeyn; auch iſt oft eine handelnde Perſon zugleich der, den er vorſtellt, und auch das, was er würklich iſt, ein bloßer Comödiant. So iſt es anſtößig, wenn Sachen, die ſchlechterdings Geheimniſſe ſeyn ſollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbſtgeſprächen die Perſonen das Wort an die Zuſchauer richten, wodurch ſie zugleich allein und doch auch in Geſellſchaft ſind.

Das Anſtößige gehört unter die wichtigſten Fehler, beſonders deswegen, weil es die Täuſchung, die ſo oft der vornehmſte Grund der guten Würkung eines Werks iſt, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorſtellungskraft ſo ſehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenſtand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine ſehr ernſthafte Scene lächerlich machen kann; ſo kann auch das Anſtößige, in einem einzigen Theile, die Würkung eines ſonſt guten Werks völlig aufheben.

Geſchikte Künſtler fallen blos aus Unachtſamkeit in dieſen Fehler, den ſie alſo durch eine ſtrenge Aufmerkſamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Würkung des Ganzen ſieht, und ſich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in beſondere Aufmerkſamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

Antik.

(Zeichnende Künſte.)

So werden die Werke der zeichnenden Künſte genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen ſind, bey welchen die Künſte ehedem geblühet haben. Es ſind geſchnittene Steine, Münzen, Statuen, geſchnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derſelben, die in dieſe Claſſe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunſt, von ihrem Anfang, höchſten Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem ſchönſten Zeitpunkt der Kunſt in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die ſpäter nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit ſich nähernde Muſter gehalten. Wenn Künſtler, oder Lehrer der Kunſt, mit Bewundrung von den Antiken ſprechen, ſo iſt es nur von dieſen wenigen Stüken zu verſtehen. Denn unter den Antiken finden ſich nur allzu viel, die von der abnehmenden Kunſt in den ſpäten Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende weſentliche Stüke der Kunſt. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchſte Schönheit der menſchlichen Geſtalt, und beſonders der Köpfe; die Größe und Hoheit des Anſehens und der Charaktere; den richtigſten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenſchaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet iſt. Kein Ausdruk iſt bey den Alten ſo ſtark, daß er der Schönheit ſchadet. Sie ſind überhaupt nicht der Natur, ſondern dem Ideal gefolget. Alles, was einen beſondern Menſchen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabſicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es ſeyn ſollte, ganz ſey; aber ohne Vermiſchung mit etwas anderm. Jupiter iſt ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht geſehen. Wer in dieſen vier Stüken der Kunſt groß werden will, muß unermüdet die beſten Antiken ſtudiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derſelben ſeinen Geſchmak zu der Richtigkeit und Größe der griechiſchen Künſtler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römiſchen Schule, welche die beſte Gelegenheit gehabt haben, dieſe großen Modelle zu ſtudiren, haben deswegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in dieſen Stüken übertroffen.

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, Winkelmanns fürtreffliche Schriften zu ſtudiren, darin er den vorzüglichen Werth der Antiken in das beſte Licht geſetzt hat; und alsdenn dieſe Werke, ſo viel er deren habhaft werden kann, ſelbſt ſo lange zu betrachten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Von Statuen sind in Rom und Florenz die besten. Von geschnittenen Steinen finden sich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, so wie von Münzen. Von Gebäuden sind in Griechenland und Italien die wichtigsten Ueberbleibsel. Wer das Glük nicht hat, die Originale selbst zu sehen, der muß sie wenigstens in Abgüssen und Zeichnungen studiren, wie wol diese letztern insgemein wenig von der Schönheit und dem großen der Originale haben. Die Lippertsche Sammlung der Abgüsse geschnittener Steine ist das wichtigste, was jeder in dieser Art haben kann. Und es ist sehr zu wünschen, daß jemand zum besten der Kunst solche Abdrüke der besten Antiken Münzen machte. Die Antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Bischops, van Dalens, Periers und Preißlers Sammlungen derselben kennen lernen. Von geschnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmsten Steine, auf denen die Namen der Künstler eingegraben sind, hat Herr Stosch durch seine Beschreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die Antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemählden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt sind in sich sehr unterschieden an Güte und Bedeutung, (Ausdruk) aber nicht an Geschmak. Es sind drey Hauptclassen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, so uns übrig geblieben, sind drey unterschiedene Grade der Schönheit. Die geringsten unter diesen haben allemal den Geschmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade, haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchsten Grade haben sie von dem unentbehrlichen an, bis auf das überflüßige, und sind deßwegen vollkommen schön — die schönsten vom höchsten Grade sind der Laocoon und der Torso vom Belvedere; die schönsten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator vom Borghese; vom dritten aber sind unzählbare. (*)

(*) Gedanken über die Schönheit und

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigsten Theil der Bemühungen eines Künstlers gehalten; die größten Künstler selbst, Raphael und Michelangelo sind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieses macht alles, was zur Empfehlung dieses Studiums noch könnte gesagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, sind itzt so durchgehends überstimmt, daß die Nothwendigkeit dieselben zu studiren, um den wahren Geschmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundsatz anzusehen ist.

über den Geschmak in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. 80.

Aber auch dieses Studium kann seichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umrisse, sondern auf den Geist an, der im Antiken liegt. Diesen zu entdeken, muß man sich vor allen Dingen bemühen. Wessen Geist nach öfterer Betrachtung der besten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht in dem sichtbaren derselben unsichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß so wol von alten als neuen Kennern manches, was sie von der Fürtreflichkeit des Antiken sagen, übertrieben sey. Es ist zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors sagt, wahr seyn könne, (*) und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beschreibungen der Alten buchstäblich zu nehmen. (*) Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unsre Bewundrung übrig.

(*) S. die im Art. Allegorie angeführte Stelle hievon.

(*) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

Da voraus gesetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darin alles, was hieher gehörte, enthalten ist, sich in jedes Künstlers und Kenners Händen befinden; so kann alles übrige, was hievon zu sagen wäre, übergangen werden.

Antiphonien.

(Musik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmusik die Gesänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Priester, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieses bisweilen noch itzt bey dem römischcatholischen Gottesdienst geschieht. Sie sollen, nach dem Berichte des Sokrates, schon von dem heiligen Ignatius, einem apostolischen Kirchenvater, eingeführt worden seyn. Daher ist es denn,

denn gekommen, daß die Gesänge selbst den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worin diese Gesänge gesammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefehr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Gesangbuch nennt.

Aramena.

Ein deutscher Roman eines durchlauchtigen Verfassers. (*) Die Verwiklungen, wovon er voll ist, werden durch schwache Faden geknüpfet; die Personen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflösung des Hauptknotens hat etwas reizendes, indem Aramena durch denselben Weg, den sie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dies Werk hat den Verdienst, daß man uns ganz nahe zu denen Personen hin bringt; daß der Dichter, wenig in seiner eignen Person redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorstellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegnissen. Aller Nachtheil desselben besteht in dem verstiegenen und unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Personen und der Zeiten; in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrscheinlichen Vergehungen der Personen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man seit dem, zu grossem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

(*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunschweig.

Arcadia.

Eine Gesellschaft geistreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhundert zur Herstellung des guten Geschmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadische Namen an, und halten ihre Zusammenkünfte in einem gepflanzten Lustwald, den sie den Parrhasischen nennen. Ihren Vorsteher nennen sie den obersten Hirten; dieser hat seine Verweser unter sich. In ihrem Siegel führen sie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Gesellschaft kann nach fünferley Arten geschehen. Sie ist überaus zahlreich, und begreift Personen vom vornehmsten Stande, geistliche und weltliche, auch von beyden Geschlechten. Durch sie bekömmt sie ihr Ansehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die schäferischen Verkappungen der Gesellschaft, der Pomp und die Aufzüge, die sie sehr liebt, eben so viel beygetragen, sie in Ruf zu bringen, als die poetische Vorlesungen des Guidi, des Zappi, des Moreri.

Archelaus.

Ein griechischer Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben ist. Wir führen ihn deswegen an, weil er eine besondere Dichtart gewählt hat, die sich ein neuerer könnte zu Nutze machen. Diogenes Laertius sagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. Casaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Carystius dieser Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geschrieben habe, in welchen die außerordentlichsten und merkwürdigsten Seltenheiten der natürlichen Dinge beschrieben worden. Dieses verdienet um so viel mehr angemerkt zu werden, da in unsern Zeiten die Materie zu dieser Dichtart sehr viel reicher ist, als Archelaus sie gefunden hat.

Archilochus.

Ein griechischer Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der ersten Dichter. Er soll der Erfinder der jambischen Satyre seyn.

Archilochum proprio rabies armavit Iambo. (*)

(*) Hor. de Art. 79.

Seine Satyren müssen außerordentlich beißend und boshaft gewesen seyn. Sie sind deshalb zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als diese:

Cave, cave; namque in malos asperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae spretus infido gener. (*)

(*) Hor. Epod. VI.

Ovidius führt eine ähnliche Sprache: (*)

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.

(*) Ib. 51.

Beyde Stellen zielen auf die Geschichte eines Lycambes, der dem Dichter seine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm so übel mitgenommen worden, daß er sich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechischen Anthologie sind die drey Töchter dieses so sehr beleidigten Mannes dem Beyspiel ihres Vaters gefolget.

gefolget. Dieses Beyspiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn sie so viel Macht haben, Menschen in Verzweiflung zu setzen, warum sollten sie dieselbe nicht auch zu ihrer Besserung anwenden können. Die Lacedämonier haben die Bücher dieses Dichters verboten. (*) Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß diese Satyren sehr unflätig müssen gewesen seyn.

(*) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate sua exportare iusserunt. Valer. Max.

Das Buch der Epoden des Horaz ist nach dem Muster der archilochischen Jamben geschrieben. Der Dichter sagt:

Parios ego primus Iambos,
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi. (*)

(*) Epist. l. 19, 23.

Man findet bey Bayle (Archil. Anm. k) daß Lorenzo Fabri angemerkt, Archilochus habe zuerst an statt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers gewesen, andre Versarten versucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, so viel verschiedene lyrische Versarten zu erfinden. Wie wol andere dem Alcmann diese Erfindung zuschrieben. S. Versart

Argonautica.

Ein episches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der sieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es ist größtentheils in dem wirthschaftlichen Ton geschrieben, welchen der vertraulichste Umgang solcher Personen, die in einem Schiff eingeschlossen sind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden seyn, in welchem jede Person nach ihrem absonderlichen Charakter erscheint. Alle diese Charaktere lauffen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Eine Art von alter Gottseligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat seine Rolle seinem Charakter gemäß, und alle diese Rollen beziehen sich auf das Schiff und auf das gesuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurück geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden sind, ohne es selbst zu wissen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und leblosen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung sehr genauer Umstände ein helles und angenehmes Licht auf sein Gedicht geworfen. Für Leser, welche die Gestalt des menschlichen Gemüthes und Verstandes gerne bis in die entfernteste Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es ist schweer zu behaupten, daß der Römer gesiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautika, wie er ihn diesem Gedichte vor der Odyssea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers gesagt, als daß die Argonautika und die Odyssea nicht so brausend seyn, als die Ilias.

Diese Materie hatten sich auch verschiedene römische Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flaccus, auf unsre Zeiten gekommen ist. Seine Argonautica haben kein großes Aufsehen gemacht.

Arie.
(Musik.)

Vom italiänischen Aria. Dieses Wort wird so wol in der Dichtkunst, als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwey Abtheilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singestük, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten gesetzt, oder würklich abgesungen.

Manchmal, werden die Empfindungen (in einem musicalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, liest er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musicus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. (*) Diese wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

(*) Krause von der musikalischen Poesie. S. 129.

Weil sie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Musik geschmükten Gesang verfertiget wird, so ist offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung

fung des Herzens seyn müsse. Denn nur in dergleichen Fällen ist es einem Menschen natürlich, seine Sprache in einen Gesang zu verwandeln. Die Arie ist von der Ode und der Elegie nur darin unterschieden, daß sie die Empfindung kürzer und gleichsam nur auf einen Punkt zusammen gedrängt schildert.

Sie erfodert demnach einen grossen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber sehr wolfliessenden Ausdrüken zu schildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenschaft, die überall Gelegenheit sucht auf verschiedene Weise auszuschweifen, schiket sich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig ist, in diesem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftsteller gründlich erinnert, (*) daß die Aeusserung solcher ströhmenden Leidenschaften besser in den so genannten Accompagnamenten ausgedrükt werde.

(*) Am angezogenen Orte. S. 132.

Alle besondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, sind im achten Hauptstüke des angeführten Werks so vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns also den Leser dorthin zu weisen. Dies einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen bestehe. Der erste enthält die allgemeine Aeusserung der Empfindung; der andre aber eine besondere Wendung derselben Oder wenn der erste das besondere der Empfindung ausdrükt, so enthält der andre das Allgemeine derselben. Denn auf diese Weise hat der Tonsetzer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommensten zu bearbeiten. Ueberhaupt ist die Arie am vollkommensten, wenn der erste Theil mit dem zweyten einen Gegensatz ausmacht.

Es wäre zu wünschen, daß die Tonsetzer eine eben so gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die ist, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in diesem Stük, wie in sehr vielen andern, ist die Theorie des Tonsetzens überaus versäumt worden.

In Ansehung der äusserlichen Form der Arie haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die bey nahe zum Gesez geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genennt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird: hierauf tritt die Singestimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne grosse Ausdehnung ganz ab: wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie: alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang; damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden: hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem wesentlichsten der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils, die Instrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele wiederholen und zergliedern, das im ersten Theil statt gehabt, hinter einander abgesungen, nur daß die Instrumente ab und zu, bey kurzen Pausen der Singestimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erste Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dis ist die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß gestehen, daß sie dem Zwek der Musik sehr gemäß und vernünftig ausgedacht ist. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden ist, Zeit, Athem zu holen und sich zu einem guten Gesang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Fassung und nöthige Aufmerksamkeit gesetzt. Indessen bindet sich der Tonsetzer nicht allemal an diese Gewohnheit; sondern läßt bisweilen die Singestimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieses ist bey gewissen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig sind, von sehr guter Würkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der schönen Aria, O Numi, consiglio in tanto periglio empfunden hat.

Daß der erste Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgesungen wird, wobey die Instrumente meistens schweigen und nur hier und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch seinen guten Grund. Denn auf diese Weise übersieht man den ersten Theil geschwind und wird in die gehörige Fassung gesetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonsetzer uns wollen empfinden machen. Erst alsdenn sieht man, worauf es eigentlich

gentlich in der Arie hauptsächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigsten Ausdrüke, bringt sie in verschiedenen Tönen und mit veränderten Wendungen vor.

Dieses ist der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denselben Hauptgegenstand, der sie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Ansichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, sich völlig in den Affekt zu setzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, so geben die Instrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Empfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Theil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein giebt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in diesem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des ersten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu lassen. In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbey; Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie desto besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde, so müssen beyde der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das würkliche Ende derselben im Ausgang des ersten Theils sich befinde. Dieses ist keine leichte Sache, da bey dem ersten Vortrag dies Ende, den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichsten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil so beschaffen ist, daß man am Ende desselben natürlicher Weise in eine Erwartung gesetzt wird, die durch die Wiederholung des ersten erfüllet wird. Dieses hat Herr Ramler in seiner Paßion in der Arie: *Du Held auf den die Köcher* 2c. wol beobachtet. Denn der zweyte Theil endiget sich mit der Frage: *Wer wird alsdenn mein Tröster seyn?* Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: *Du Held* u. s. f.

Es giebt doch besondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonsetzer von der beschriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur schlechte Künstler, die keine Regel als die Gewohnheit kennen, binden sich überall an das Gewöhnliche. Daher sehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer besondern Aufmerksamkeit werth wäre, der Tonsetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben so ofte wiederholt, und schwache Empfindungen eben so zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden sie abgeschmakt und frostig. Eben so einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Instrumente angebracht. Sie haben gesehen, daß es eine sehr gute Würkung thut, wenn an gewissen Orten, wo der Gesang sein mögliches zum Ausdruk gethan hat und denn etwas pausirt, die Instrumente den Ausdruk fortsetzen und noch höher bringen. Dieses verleitet sie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pausiren zu lassen, während welcher Zeit sie die Instrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenstreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen lassen.

Am allermeisten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem besondern Artikel gesprochen.

Ein gründlicher Tonsetzer bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache davon entfernte. Er sieht allemal auf das wesentliche des Ausdruks. Erfodert dieser starke und wenige Aeußerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesang. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabey ist, so zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch so geschikt dazu wären. Die Instrumente läßt er kein Geräusche machen, wo eine Stille erfodert wird, und läßt sie nicht sanft gehen, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen nur alle mit spielen, sondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was sonst ein durch den guten Geschmak geleiteter Tonsetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, ist in dem Artikel, Ausdruk und Singstük schon ausgeführt worden.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat Tosi eine weitläuftige Abhandlung gegeben. (*) Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernsthaftesten Ueberlegung zu empfehlen.

(*) S. dessen Anleitung zur Singkunst, nach Herrn Agricola Uebersezung S. 172. u. f. f.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum singt, um den Zuhörer für seine Geschiklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je grösser wird sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht seine Kehle, sondern sein Herz bewundern. So bald sie merken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunndrung seiner Kunst abzwingen will, so werden sie frostig.

Deswegen wende er die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschiklichkeit, durch selbst hinzu gesetzte Töne den Ausdruk zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese Würkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schweer zu machen sind.

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil besteht. Der Dichter bringt sie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervor bringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen sehr tiefen Eindruk machen soll. Der Tonsetzer folget seinem Beyspiel. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas schnell vor uns vorüber fahren. Dieses ausgenommen, wendet er sonst wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieselbe Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu sehr versäumt, da man durchgehends nur grosse Arien macht. Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um so viel besser, da es gar oft wider den guten Geschmak streitet, daß geringere oder bald vorüber gehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung sollen vorgestellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

Arioso.

Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil der Recitatives kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat; so verändert der Tonsetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darin keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrücke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen gefälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten, und eine furchtsame Aeusserung seiner Gesinnungen kann nicht wol anders, als durch dasselbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfalt setzet, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äussersten Einfalt mit dem besten Nachdruk verbunden, befleissen.

Aristophanes.

Ein griechischer Comödiendichter. Von seinen Lebensumständen weiß man wenig. Das athenienssische Bürgerrecht wurde ihm streitig gemacht, aber er behauptete es. Zu seiner Zeit besaß Athen die größten Männer; denn er war ein Zeitgenosse des Sokrates und Perikles.

Damals scheinet die Comödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrich-

Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieses muß man beym Aristophanes nicht suchen. Die Form seiner Comödie ist noch sehr barbarisch und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwikeln. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, würkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuschauern sich befindende, zum Theil allegorische Personen auf. Der Inhalt der Handlung ist allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meistentheils politisch. Ausgelassener Muthwillen, Personen von Ansehen durch zu ziehen; ein unbedingter Vorsatz, das Volk, es koste, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Fastnachtspossen vorzuspielen, scheinet damals der Charakter der comischen Bühne gewesen zu seyn.

Diese Fehler der Einrichtung sind also nicht Fehler des Aristophanes, der sich nach der, vielleicht zum Gesetz gewordenen, Mode seiner Zeit richten mußte. Aber sein ist der unerschöpfliche und alles durchdringende Witz, die höchste Gabe zu spotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swifft, noch irgend jemand, gleich kommt, die Sprache und der Ausdruk, den er im höchsten Grad der Vollkommenheit besessen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeschrieben wird, gesagt wird, daß die Gratien sich so, wie er, ausdrüken würden. Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und ofte das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagte: daß in einer einzigen von seinen Comödien, mehr Witz und Laune ist, als man auf den meisten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet. Man kann diesen Dichter seiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es ist ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in seiner spottenden Laune ist: sein Spott greift Götter und Menschen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben um; Aeschylus, Sophokles, und Euripides müssen überall seine Spöttereyen aushalten.

Man darf sich deswegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn so ernstlich getadelt hat. (*) Dieser Philosoph, der bey einem guten Verstand ein mit den besten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unserm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann seyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich schien. Wäre dieser große Mann ein moralischer Mensch gewesen, so würde ihm der erste Ruhm unter allen Dichtern gehören; Man nehme, sagt ein großer Kunstrichter, (†) aus Aristophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibet eine bewunderungswürdige Fürtreflichkeit übrig.

(*) S. die Vergleichung des Aristophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

Man beschuldiget ihn insgemein, daß er durch seine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der Pater Brumoi hat gezeiget, daß dieses gar nicht wahrscheinlich sey. (*)

(*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. et suiv.

Es entsteht über die Comödien dieses ausserordentlichen Geistes noch ein Zweifel, den meines Wissens niemand aufgelöst hat. Wie hat ihm eine so große Schmähsucht gegen die vornehmsten Männer des Staates, gegen das ganze Volk selbst, und so gar gegen die Götter, so ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der ursprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Ansehen nach aus solchen Schmähungen und Durchhechlungen der angesehensten Männer bestanden hat; die also eben so wenig strafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römischen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren sich erlaubten. Dieses Schimpfen mag in der ursprünglichen Form der griechischen Comödie, so

(†) Gravina della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere sue questi vizi, che nascon da mente contaminata, rimangono della sua poesia virtu maravigliose: quali sono l'invenzioni così varie, e naturali, i costumi così propri, che Platone stimò questo poeta degno ritratto della republica d'Atene, onde lo propose a Dionisio, che di quel governo era curioso; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al suo proposito, senza niuna apparenza di forzo, le cose più lontane; i colpi tanto inaspettati e convenienti; la fecondita, pienezza, e quel, che a nostri orecchi, non può tutto penetrare, il sale attico, di cui l'altre lingue sono incapaci d'imitarne l'espressione.

so gegründet gewesen seyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt ist, das sonst nicht würde geduldet werden. *Lucianus* sagt ausdrüklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feste des Bacchus ausgemacht haben.(*) Für diese Feste aber waren die Comödien bestimmt. Dieses scheinet noch dadurch bestätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz ist aufgehoben worden.

(*) Luc. in den Fischern.

Arithmetische Theilung.

(Musik.)

Die ältern Tonlehrer sprechen vielfältig von der arithmetischen und von der harmonischen Theilung der Intervallen; deswegen bedürfen diese Wörter einer Erklärung, und um so viel mehr, da sie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es ist natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Musik eher bekannt gewesen sind, als die kleinen, und daß die Octave eher, als die Quinte, diese eher als die Terz bekannt gewesen sey. Die Alten versuchten zwischen die Töne, welche ein grösseres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zusetzen, und dieses thaten sie auf zweyerley Weise; daher denn die arithmetische und die harmonische Theilung der Intervallen entstanden ist.

Dieses zu verstehen, muß man sich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorstellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt, das Intervall einer Octave. (*) Will man zwischen diese beyden Töne noch einen in die Mitte setzen, so muß zwischen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwischen 60 und 30 fällt. Diese wird arithmetisch bestimmt, wenn die Zahl das arithmetische Mittel hält, das ist, wenn sie um eben so viel Theile von 60 als von 30 absteht, oder wenn sie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmonisch ausfüllen, so muß die mittlere Zahl das harmonische Mittel seyn, (*) nämlich 40.

(*) S. Harmonie.

(*) S. Harmonisch.

Demnach stellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetisch getheilt ist, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmonisch getheilte Octave. Im ersten Fall ist das Intervall, 60:45 oder 4:3 eine Quarte: das andre 45:30 oder 3:2 eine Quinte; im andern Fall ist 60:40 oder 3:2 eine Quinte, und 40:30 oder 4:3 eine Quarte. Daher sagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetisch, und durch die Quinte G harmonisch getheilt, und die arithmetische Theilung der Octave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c, die harmonische aber gebe diese Intervalle umgekehrt; erst die Quinte C-G und denn die Quarte G-c.

Auf diese doppelte Weise pflegte man ehedem alle grösseren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60:40. arithmetisch getheilt, giebt 60:50:40. oder die kleinere Terz $\frac{6}{5}$ unten, und die grössere $\frac{5}{4}$ oben; hingegen harmonisch getheilt giebt sie 60:48:40. die grössere Terz $\frac{5}{4}$ unten, und die kleinere $\frac{6}{5}$ oben.

Auf eben diese Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, so wol arithmetisch, als harmonisch. Im ersten Fall bekömmt man 60:50:40:30; oder die kleine Terz, $\frac{6}{5}$, die Quinte $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{2}$ und die Octave 60:30 oder $\frac{2}{1}$; im andern Fall aber 60:48:40:30. oder die große Terz 60:48 oder $\frac{5}{4}$, die Quinte 60:40 oder $\frac{3}{2}$ und die Octave. Hieraus entstund die Anmerkung, daß die arithmetische Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmonische aber, die harte oder große Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeners Intervall ist, als die Quarte, die grössere Terz vollkommener, als die kleinere, so haben die ältern Tonlehrer überhaupt gesagt: die harmonische Theilung sey für die Musik besser, als die arithmetische.

Da überhaupt diese Art, sich den Ursprung der Intervalle vorzustellen, von den Neuern selten gebraucht wird, so hat diese Erklärung itzt weiter nichts mehr auf sich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verstehen lernt.

Attike.

(Baukunst.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

In der heutigen Baukunst kommen zweyerley Attiken vor. Man macht sie entweder über dem Hauptgesims, so daß sie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören, oder

oder man setzt sie unter dem Hauptgesims, so daß sie ein würkliches Geschoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erstern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgesims stehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wie wol diesem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch solche, die nur über einem Theil der Hauptseite stehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Pallästen über dem Hauptgeschoß gesetzt, wenn man nicht zwey volle Geschosse braucht, und wird insgemein halb so hoch, als das Hauptgeschoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, sich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geschoß zusammen bringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den persönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in diesem Falle sehr wol, ein Attike über das Hauptgeschoß zu setzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von außen ein gutes Ansehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeschosses durch den Gegensatz des Attike noch vermehrt wird. In diesem Fall aber müssen die Säulen und Pilaster durchaus bis an das Hauptgesims gehen, wie an dem Opernhause in Berlin; denn es steht nicht gut, wenn die Attike durch ein Gesims oder Gebälke von dem Hauptgeschoß getrennt ist.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwischen zwey Hauptgeschossen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrschaft ihre Wohnungen in dieser Attike nehmen können. Eine solche ist z. E. zwischen dem Hauptgeschoß an dem königlichen Schloß in Berlin, auch in dem Pallast des Cardinal Borghese in Rom. Dergleichen Attiken sind zwar sehr bequem; sie verstellen aber das Ansehen des Gebäudes etwas, oder müssen, wie auf dem berlinschen Schlosse, sehr niedrig gemacht werden.

Attischer Säulenfuß.

Eine besondre und schöne Art des Säulenfusses, der in Athen aufgekommen, und daher seinen Namen hat. Er besteht aus einem vierekigten Untersatz a, einem Pfühl b, einem Riemlein c, einer Einziehung d, noch einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl f folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile, von unten auf gerechnet, sind folgende: 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Dieser Fuß ist so wol in der alten als neuen Baukunst der gewöhnlichste, und wird unter allen Arten von Säulen, die tuscanische ausgenommen, gebraucht.

Avantüre.

(Dichtkunst.)

Ist bey den Heldendichtern des schwäbischen Zeitpunktes eine Muse, die sie ordentlicher Weise angerufen, und der sie um ihren Beystand gedankt haben. Das Wort ist von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutschen vorgegangen, eine Person daraus zu machen. Sie ist also die Muse der abentheuerlichen Begebenheiten, dieselbe, welche Ariosto zu seinem Orlando Furioso und Wieland zu seinem Idris hätte anrufen können.

Aufführung des Drama.

Man sagt von einem Drama, es sey gut oder schlecht aufgeführt worden; deswegen scheinet das Wort Aufführung schiklich, die Vorstellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geschiklichkeit der Schauspieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter selbst kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunst des Schauspielers gehört, kommt in manchem Artikel dieses Werks verschiedenes vor: hier ist blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieser Sache hat.

Es ist sehr wichtig, daß er bey Verfertigung seines Stükes keinen Augenblik vergesse, daß er kein Werk zum Lesen, sondern bloße Reden für solche Personen schreibe, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vorstellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben

ben. Hat sie es nicht; so kann er vielleicht ein schönes Gespräch schreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stüken manches beym Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Würkung thut; und daß bisweilen die einfachesten Dinge, die im Lesen bey nahe übersehen werden, auf der Bühne von grosser Schönheit sind. Die Ursache hievon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache ist; die Handlung der Personen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein sehr erfahrner Schauspieler wäre im Stande dem Dichter zu sagen, was er so wol überhaupt, als in besondern Stellen aus Rüksicht auf die Aufführung seines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für sie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Handlung begriffen ist, gestimmt seyn muß. Euripides konnte nicht wie Demosthenes, und Terenz nicht wie Cicero schreiben. Auch in der höchsten tragischen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechischen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftsteller, oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht da ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich beym Zuschauer die Taüschung auf; er verliehrt die handelnde Person aus dem Gesichte und erblikt den Dichter.

In Rüksicht auf die Aufführung, muß der dramatische Dichter sich kürzer, als jeder andre Schriftsteller ausdrüken. Aber seine Kürze muß nicht eine erkünstelte oder erzwungene Kürze seyn, dergleichen einige Schriftsteller, nach dem Muster, das Tacitus gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wie wol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die besten dramatischen Dichter frey sind. Er besteht darin, daß sie ihre Personen so gar ofte mehr sagen lassen, als der, mit dem sie sprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil dessen, was gesagt wird, gehört ofte blos für den Zuschauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine bessere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme, auszudrüken vermögen, so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein andrer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen gehabt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten.

Eine vorzügliche Aufmerksamkeit von Seiten des dramatischen Dichters erfodern die Auftritte, wo außer den würklich redenden Personen noch mehr andre zugegen seyn müssen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Personen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen sind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieses gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernsthaften Stüken, wo die handelnden Personen in die höchste Leidenschaft gesetzt sind. Da hat der Dichter am wenigsten zu thun, weil der höchste Grad starker Leidenschaften mehr stumm, als beredt macht. Mit desto grösserer Ueberlegung hat er auf die Würkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiste erwarten sollte, mißlingen den Schauspielern gar zu ofte, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter versieht es insgemein darin, daß er verschiedenen Personen Reden in den Mund legt, wo sie schweigen sollten, weil er den Auftritt nicht will stumm lassen.

Es ist zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleißig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rüksicht auf die würkliche Aufführung, etwas versehen hat, und daß sie ihre Bemerkungen zum besten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.

Aufhaltung.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheinet bequem, um einen in den schönen Künsten verschiedentlich vorkommenden Kunstgriff zu benennen. Er besteht in einer geschikten Verzögerung der Auflösung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerspiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Orestes so gleich erfolgen, und also ein Hauptknoten werde aufgelößt werden, so bald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten, und die Aufhaltung so gar durch einige Auftritte durch zu führen. Eine solche Aufhaltung finden wir auch im VII. B. der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an; man wird begierig, den Streit anzusehen: aber Agamemnon und Nestor kommen dazwischen, halten den Menelaus zurücke, der endlich von seinem Vorsaz absteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unsre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu sehen, noch mehr gereizt.

In dieser Reizung besteht demnach die Würkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Entwiklung desto grösser. Ein Werk kann zwar so beschaffen seyn, daß die Vorstellungen ohne Aufhaltung, wie ein sanfter und immer gleich fliessender Strohm, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darin Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es sey denn, daß alles in der höchsten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen sind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von grosser Würkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur grosse Haupt-Verwiklungen eines Werks, sie hat auch in kleinen Theilen statt. Selbst in einzeln Gedanken kann sie vorkommen. So ist in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

Poscimur. Si quid vacui sub umbra
Lusimus tecum, quod et hunc in annum
Vivat et plures: age dic Latinum
Barbite carmen. (*)

(*) Hor. Od. I. 32.

Das erste Wort, Poscimur, erwekt die Erwartung, was das seyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht also einen Knoten; dieser wird durch alles, was zwischen Poscimur und age dic steht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung grösser.

Auch in der Musik giebt es grössere und kleinere Aufhaltungen. In den grössern wird ein Gedanken so behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß sein End erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt.(*) Kleinere Aufhaltungen kommen beständig bey Auflösung der Dissonanzen vor, da ein dissonirender Accord, dessen Auflösung man erwartet, erst noch durch andre Dissonanzen geführt und hernach aufgelößt wird.

(*) S. Cadenz.

Bey jeder Verwiklung ist nothwendig eine Aufhaltung. Hier ist nur von der die Rede, welche der Künstler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorstellungskraft desto mehr zu reizen. Er muß sich dieses Kunstgriffs nicht allzu ofte bedienen, sonst ermüdet er. Die Aufhaltung ist von derjenigen Gattung Schönheiten, die sparsam und mit genauer Beurtheilung, wo sie nöthig seyn möchte, gebraucht werden muß. In der Musik wird der, welcher immer den kürzesten Weg zum Schluß eilet, unschmakhaft und wässerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege schließt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es lassen sich hierüber keine Regeln fest setzen. Ein scharfes Urtheil ist die beste Regel, und der Kunstrichter kann nichts mehr thun, als den Künstler vermahnen, aufmerksam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunstgriffe zu seyn; damit er nicht aus Unachtsamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorstellung verwechselt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beschäfftiget, nicht aus dem Gesichte verlieren, sie ist ein Theil davon; diese aber bricht sie ab, und setzt etwas anders dazwischen. Dadurch entstehet eine widrige Würkung, weil der Zusammenhang der Vorstellungen würklich zerrissen wird. Nichts ist verdrüßlicher, als eine Geschichte zu lesen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß sie sich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geschichte ganz aus dem Gesichte verlohren werden. Die Episoden, wenn sie recht geschikt angebracht werden, gehören

gehören einigermaßen auch zu der Aufhaltung. S. Episode.

Auflösung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Kunstsprache verschiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrükt, zum Kunstwort gemacht werden. Auflösung bedeutet überhaupt die Herstellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Auflösungen kommen in Werken der schönen Künste verschiedentlich vor. In der Musik wird die Harmonie öfte verrükt; daher entstehen die Dissonanzen, die eine würkliche Unordnung sind, aus welcher durch die Auflösung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergestellet wird: In der dramatischen Handlung ist allemal Verwiklung; verschiedenes streitet gegen einander, am Ende der Handlung entwikelt sich alles durch die Auflösung, die deswegen in der französischen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorstellung, darin vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwiklung, und kann deswegen einer Auflösung fähig seyn. Also kommen diese beyden Sachen fast überall vor.

Man kann keine Herstellung der Ordnung sehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Auflösungen so vielfältig in den Werken der Kunst vor, weil sie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Ursprung alles Vergnügens ist in der Thätigkeit unsers Geistes zu suchen; diese fühlen wir zu wenig, wenn unsre Vorstellungen, unaufgehalten in einem sanften Laufe fortgehen; denn da ist nirgend eine Anstrengung nöthig, durch welche wir uns unsrer Thätigkeit bewußt sind. Diese empfinden wir nur bey Hindernissen, bey gegen einander laufenden Vorstellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns würken. Da bemüht sich der Geist die Ordnung wieder herzustellen: je schneller und vollkommener dieses geschieht, wenn nur vorher die Anstrengung aufs höchste gestiegen ist, je größer ist das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieser Sache nicht treiben; sondern von den Auflösungen sprechen, worüber Kunstverständige schon längst besondere Betrachtungen angestellt haben.

Auflösung der dramatischen Verwiklung. Dadurch versteht man die Hauptauflösung, wodurch das ganze Stük sein End erreicht. Sie wird auch nach einem griechischen Worte Catastrophe genennt.(*) Wie eine Berathschlagung, wenn sie ordentlich vollendet wird, einen Entschluß hervor bringet, so hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewürkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensschluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reise gerichtet war, endiget dieselbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatischen sind, finden sich entweder Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich dem Erfolg entgegen stellen; oder es zeiget sich in dem Charakter der Hauptpersonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glüksumständen entstehen muß; wobey sich aber so viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Dasjenige, was diesen Ausgang oder jenen Erfolg bestimmt und auch begreiflich macht, ist eigentlich die Auflösung der Handlung. So ist im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdekung, daß dieser der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg bestimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und so ist in Addisons Cato, der Selbstmord dieses Helden die Auflösung, wodurch der Ausgang der Sache bestimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

(*) Catastrophe: conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

Die Auflösung ist vollkommen, wenn sie natürlich und vollständig ist, auch zu rechter Zeit geschieht. Natürlich ist sie, wenn sie nicht nur aus der Handlung selbst entsteht, sondern so, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrscheinliches in den Ursachen ist, wodurch sie bewürkt wird. Der Character des Cato macht seinen Entschluß sehr natürlich; eben so natürlich ist die so ofte vorkommende Auflösung in Comödien, da ein Vater seinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben gesucht hat; daß ein listiger Mann, wie Ulysses, aller Hinternisse ungeachtet zu seinem Zwek kommt; daß eine tollkühne

kühne Unternehmung, zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglüklichen Ausgang bewürkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Zufälle habe, daß er keine Würkung zeige, deren Ursache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menschlichen Dinge nicht angemessen sey. Es ist aber nicht genug, daß er selbst die Möglichkeit der Sache, nach dem ordentlichen Lauf der physischen oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deswegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfliessen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennt man die Auflösung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung statt hat, so muß auch der Dichter bey seinen Auflösungen keinen machen. Läßt er eine Paßion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzusehen war, plötzlich einen solchen finden, so geschehe es so, daß aus der Lage der Sachen, erst nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflösungen, die ans unnatürliche gränzen, und eben deswegen sehr schön werden; weil das, was unmöglich geschienen hat, desto lebhaftere Eindrüke macht, wenn man es würklich und aus begreiflichen Ursachen bewürkt findet. So scheinet es unnatürlich, daß ein Mensch plötzlich seine Sinnesart ändere, daß er aus einem Bösewicht ein rechtschaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden sich würkliche Veränderungen dieser Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Corneille seinem Trauerspiel Rodogüne durch eine andre Auflösung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den höchsten Gipfel kommen lassen. Denn hätte sie durch eine Rückkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erst über ihr Vorhaben gestutzt; dieses hätte sie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle sind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte so gar diese Auflösung im dritten Auftritt des vierten Aufzuges vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus sagen läßt:

Vos larmes dans mon coeur ont trop d'intelligence,
Elles ont presque éteint cette ardeur de vengeance.
Je ne puis refuser des soupirs à vos pleurs.
Je sens que je suis mère auprès de vos douleurs.
C'en est fait, je me rends et ma colére expire,
Rodogune est à vous, aussi bien que l'empire.

Da man Beyspiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menschen hat, so könnten dergleichen zu Auflösungen bisweilen versucht werden.

Es verdienet wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verschiedentlich Auflösungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr seyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflösung dadurch, daß ein längst vergessener oder für todt gehaltener Mensch plötzlich wieder erscheint; daß ein Vater sein Kind erkennet, das er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch itzt möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie itzo sind.

Die unnatürlichsten Auflösungen sind die, welche man Maschinen nennt, davon in einem besondern Artikel gesprochen worden.

Zur vollkommenen Auflösung gehört auch die Vollständigkeit, die darin besteht, daß unsre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung so erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzeln Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die entweder gerade oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder sich verlieren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunkt hingehen. Die Charaktere müssen völlig entwikelt seyn, daß der Zuschauer nichts mehr davon zu wissen verlanget, die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schiksal der Personen muß

durch

die Auflösung völlig bestimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann. Plautus hat verschiedentlich gegen diese Vollständigkeit der Auflösung gefehlt. So hat sein Stük, das er Mostellaria genennt hat, eine so unvollständige Auflösung, daß das Ende davon ganz abgeschmakt wird.

Es ist zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflösung zuletzt alle Personen auf die Bühne vereinige: genug wenn dieselbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unsre Erwartung über die Personen befriediget, sie seyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen; nämlich, wenn unsre Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist; (*) nicht später, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bey der Auflösung die stärksten Eindrüke im Gemüthe zurük läßt.

(*) S. Aufhaltung.

Vom Ausgange, der durch die Auflösung bewürkt wird, ist besonders gesprochen worden. S. Ausgang.

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieser Anmerkungen, so wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stüke sehr gefallen, darin diese Vorschriften nicht beobachtet sind; so kann man einmal für alle dieses zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch diese Regeln wären beobachtet worden.

Was hier von der Auflösung der dramatischen Handlung angemerkt ist, kann auch auf die epische Handlung angewendet werden. Die Kunstrichter haben davon weniger geschrieben, weil der Dichter in dieser weniger Zwang fühlt, und also allen Foderungen leichter genug thun kann.

Auflösung der Dissonanz in der Musik. Hier wird das Wort Auflösung in einer ganz besondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herstellung der völligen Harmonie, sondern nur eine gewisse Gattung derselben bekömmt den Namen der Auflösung. In den beyden hiebey geschriebenen Beyspielen



wird die Harmonie durch Dissonanzen zerstöhrt, da in dem zweyten und vierten Viertel des ersten Takts zwey Dissonanzen anstatt der Consonanzen stehen, so gleich aber wieder in Consonanzen durch steigen oder fallen, eintreten; in dem andern Beyspiel aber werden gar alle Consonanzen in Dissonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Consonanzen zurük treten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflösungen gerechnet. (*) Diese Dissonanzen erscheinen ohne Vorbereitung und verschwinden auch plötzlich wieder; in dem sie nur in geschwinden Bewegungen statt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat sich wieder nach der reinen Harmonie zu sehnen. Die eigentlichen Auflösungen betreffen nur diejenigen Dissonanzen, die durch **Bindungen** vorbereitet worden und folglich wieder entbunden oder aufgelößt werden müssen. Weil diese Dissonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein würkliches Verlangen nach der Herstellung der Ordnung erweken; so muß diese Herstellung auf eine befriedigende Weise geschehen. Daher sind die Regeln von der Auflösung der Dissonanzen entstanden. Je langsamer die Bewegung ist, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Dissonanzen gewesen ist, je genauer muß man sich bey ihrer Auflösung an diese Regeln binden. Ein kleines Versehen dabey wird einem wolgeübten Ohr sehr empfindlich.

(*) S. Durchgang, Verwechslung.

Diese Regeln sind von den ältern Tonsetzern größtentheils für die langsamen Choräle und für die nachdrükliche Allabreve Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit großer Genauigkeit will behandelt seyn. Daß große Meister in geschwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, sich nicht allemal pünktlich an diese Regeln binden; (wie wol auch da die größten Meister, sich am wenigsten Freyheiten erlauben) soll Anfänger oder minder geübtere nicht zur Nachläßigkeit verleiten. Es ist allemal sicherer, sich die

die Regeln ganz geläufig zu machen, damit sie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich, so daß sie daselbst zu einer Consonanz wird. Diese letzte Bedingung bestimmt die Fortschreitung oder das Stillliegen des Basses, wenn die Dissonanz in den obern Stimmen ist; und der obern Stimmen, wenn die Dissonanz im Baß ist. Wie diese Regel der Auflösung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Dissonanzen. Von der großen Septime, die aufwärts geht, ist anderswo gesprochen worden. (*)

S. Dissonanz.

(*) S. Septime.

Rameau und die, welche seine Theorie annehmen, haben Dissonanzen, welche bey der Auflösung einen diatonischen Grad herauf treten. Diese sind bis itzt von den deutschen Harmonisten nicht angenommen. S. Dissonanz. Sexte.

Aufputzen der Gemählde.

Es ist eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andre Zufälligkeiten schadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer ersten Schönheit können hergestellt werden. Dieses Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit sehr hoch gebracht, und dadurch manches schöne Stük, das schon als verdorben, oder fast ausgelöscht, in einen Winkel gesetzt, und der Vergessenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Ansehen gebracht. Man hat so gar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er sey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verschiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorsichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann sich daran waget, so läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in schlechten Zustand gerathene, Stüke besitzen, müssen sich sehr wol vorsehen, daß sie selbige durch ungeschikte Aufputzer nicht noch mehr verderben lassen. Es ist deswegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der besten und erfahrnesten Künstler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches sich keiner wagen soll, der darin nicht vollkommen unterrichtet ist. Es ist zwar viel davon bekannt worden, (*) aber niemanden zu rathen, die Künste an guten Gemählden zu probiren.

(*) S. Bibliothek der schönen Wissensch. IV. Theil.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der seit vielen Jahren diese Kunst mit dem glüklichsten Erfolg ausübet, ist in diesen Gegenden der einzige, dem man auch die besten Sachen mit Zuversicht anvertrauen kann.

Aufriß.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils desselben, in der die Umrisse aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeiget werden. Diese Zeichnung ist von der perspektivischen Zeichnung darin unterschieden, daß weder ein gewisser Augenpunkt, noch eine Ansicht, dazu genommen ist; da die perspektivische Zeichnung das äußere oder innere eines Gebäudes so vorstellt, wie es aus einem gewissen Stand und in einem gewissen Gesichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeister und den Werkleuten zur beständigen Richtschnur in Bestimmung aller Theile. Denn nach diesem Riß nehmen sie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

Aufschlag.

(Musik.)

Die schwache Zeit des Takts, da der, so den Takt schlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufschlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten besteht. Man sagt von einem Tonstük, es fange im Aufschlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der letzten Zeit eines Takts anfängt, auf welche so gleich der Anfang des zweyten Takts folget. So muß ein Gesang anfangen, dessen Text jambisch ist, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erste Sylbe oder der erste Ton des Takts ist immer nothwendig lang. Also behandelt die Musik die jambische Versart, als wenn sie trochäisch mit einer vorgesetzten kurzen Sylbe wäre. Anstatt

S. Takt.

Komm Do|ris komm | zu je|nen Bu|chen,

liest der Tonsetzer:

Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen.

S. Takt, Zeiten.

Aufschrift.

(Beredsamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird. (S. Denkmal.) Man kann die Aufschrift, ob sie gleich nicht nothwendig in Versen gemacht wird, als eine besondre Art des Sinngedichtes ansehen, und sie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufschrift soll, ihrer Absicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeste und nachdrüklichste Weise sagen. Sie gehört deswegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe schätzen soll; dann es ist ofte schweerer eine vollkommene Aufschrift, als eine große Rede zu machen. Eine weitläuftige Sache durch wenige Meisterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel sagen, ist in redenden Künsten gerade das schweereste. Da man weder Beschreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft stark zu rühren, so müssen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt seyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufschrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzesten Aufschrift sagen könne, siehet man aus der, welche Poußin auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde gesezt hat: Auch ich war in Arcadien. Man lese nach, was der Abt dü Bos (*) hierüber angemerkt hat.

(*) Reflexions sur la poësie et la peinture T. I. Sect. VI.

Die Alten waren oft sehr glüklich in Aufschriften, und denen, welche in dieser Art zu arbeiten haben, ist zu rathen, daß sie die Aufschriften, welche Pausanias in seiner Beschreibung Griechenlands aufbehalten hat, die welche man in den griechischen Antologien findet, auch die besten von denen, die man aus alten Denkmälern gesammlet hat, fleißig studiren.

Außer der sinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufschrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden, und von sehr gutem Wolklang seyn, damit er desto gewisser im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, sollte die Aufschrift in Versen seyn, in halben Versen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemistichia, Distichia, Tetrasticha, nennt. (S. Vers.) Weil man aber in einer so sehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, so geht dieses nicht allemal an. Anstatt der Verse muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es ist daher eine besondre Schreibart für die Aufschriften entstanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muster einer guten Aufschrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz stehenden Capelle, darin die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zusammen gelegt sind, zu lesen ist.

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCYTI FORTISSIMI DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS MURATUM OBSIDENS AB HELVETIIS CAESUS HOC SUI MONUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufschrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen ist auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieser Stadt eine deutsche Aufschrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wolgethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufschriften erläuterten. Es läßt sich leicht sehen, daß ein Gemählde dadurch sehr viel gewinnen kann. (*) Aber es ist schweer sie so schiklich anzubringen, als Poußin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch sind sehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andre Nebensachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferstich von Fueßli, der 1768. in London heraus gekommen ist, darauf Dion wie er in Sirakusa ein Gespenst sieht, vorgestellt wird, zu Gesichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufschriften anzubringen, auf einmal sehen. Die Sache ist wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung.

(*) S. du Bos Reflex. etc. T. I. sect. 12.

Austritt.

(Schauspiel.)

Der Theil der dramatischen Handlung, der ununterbrochen von denselbigen Personen behandelt wird. Ein Austritt ist zu Ende, und ein neuer fängt an, so bald

so bald eine Person von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzu kömmt. Daß in den dramatischen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darin erscheinenden Personen voran stehen, ist eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf sich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Personen, diese Punkte sind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Person ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weg gehen noch auftreten soll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer seyn, sondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung stehen soll. Beydes erfodert die Natur der Sache. Doch werden diese Regeln, so wie alle andere, vielfältig übertreten. In den englischen Comödien kömmt dieses besonders oft vor, daß zwey Personen abtreten und die Bühne leer lassen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; so daß man lange nicht weiß, wie diese hieher kommen, oder in was für Verbindung sie mit den vorigen stehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt sich für jeden Fehler eine Entschuldigung finden. Gewiß aber ist es, daß dergleichen nicht zusammenhängende Auftritte die Aufmerksamkeit zerstreuen, und daher würkliche Fehler sind.

Aus allzu ängstlicher Beobachtung des Zusammenhanges begehen die französischen und deutschen Dichter einen andern Fehler, der würklich anstößig ist. Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieses Mißtrauen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo diese Ankündigung nöthig ist; aber sie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung ist die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Personen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für sich handelt, als wenn die andere sie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutsamkeit anzubringen sind. Insgemein sind sie abgeschmakt: Unsere Schaubühnen sind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen sehr lustig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im Paenulus ein gutes Beyspiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts, oder sehr wenig Worte gesprochen werden, sind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewissen Gelegenheiten sehr gute Würkung thun; wenn nur der Dichter sich auf die Geschiklichkeit der Schauspieler verlassen könnte. In der Oper wären sie leichter zu behandeln; weil die Musik der stummen Handlung zu Hülfe käme. Der besondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, ist anderswo gedacht worden. S. Aufführung.

Aufzug.
(Schauspiel.)

Ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer solchen Handlung, daß sie unterbrochen, und daß der Ort, wo sie vorgeht, von Personen leer werde. Man kann also weder die Aufzüge an sich selbst, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung bestimmen. Wahrscheinlich ist es, daß die Aufzüge zufälliger Weise entstanden sind. Wenn es wahr ist, daß die dramatischen Schauspiele ursprünglich nur aus Chören bestanden, und daß nachher eine Handlung zwischen die Chöre ist eingeführt worden, wie Aristoteles und fast alle Alten versichern; so hat man die Chöre, als das wesentliche, die Handlung, als das zufällige bey diesen Spielen angesehen, und deswegen alles, was zwischen den Chören gesprochen wird, Episodia genennt. Darin muß also der Ursprung, das Drama in verschiedene Aufzüge abzutheilen, gesucht werden. Wiewol nur dieser Umstand nur vom Trauerspiele, ausdrüklich berichtet wird, so ist er doch vermuthlich auch vom Lustspiel wahr, in welchem ursprünglich auch Chöre gewesen, die nachher abgeschafft worden sind, weil man bemerkt hat, daß die Zuschauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, währendem Chor davon gegangen. Nach Abschaffung der Chöre wurde eine bloße Zwischenzeit zwischen den Aufzügen gelassen, welche aber endlich auch abgeschafft worden, so daß

in den lateinischen Lustspielen, die Aufzüge ganz an einander hangen, und ofte sehr schweer von einander zu unterscheiden sind.

Diesem nach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu suchen:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi. (*)

(*) De Art. 189. 190.

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die ersten Erfinder blos zufälliger Weise für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatischen Stüke der Alten sind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerspiel ist allemal eine Zwischenzeit von einem zum andern; nur im lateinischen Lustspiel fehlt sie bisweilen. Diese Zwischenzeit wurde durch den Gesang des Chors angefüllt; im Lustspiel wurde anfänglich darin getanzt, welches doch nicht allezeit geschehen ist. Darin aber unterscheidet sich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwischen-Raum nicht so weit fortrüken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt sind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorigen gelassen worden. Es giebt Trauerspiele, die offenbar nur aus einem Aufzug bestehen würden, wenn man die Chöre daraus weg ließe. Die Neuern lassen vieles in dieser Zeit hinter der Bühne geschehen.

Doch findet man auch Beyspiele bey den Alten, daß die Handlung zwischen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. In den um Schutz flehenden des Euripides versammlet Theseus zwischen dem 2. und 3. Aufzug das atheniensische Volk, und dieses faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls sie die Leichname der erschlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen lassen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyseits gesetzet, so läßt sich noch verschiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erstlich ist zu überlegen, ob es nicht für den Zuschauer etwas ermüdend seyn würde, eine so lange Vorstellung ununterbrochen anzusehen. Da es höchst wichtig ist, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers keinen Augenblik schlaff werde, so muß man auch äußerliche Mittel anwenden, sie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieses scheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwischenraum, insonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und also die Aufmerksamkeit reizet.

Hiernächst ist es dem Zwek des Schauspiels gemäß, daß der Zuschauer bisweilen Zeit habe, so wol das vorhergehende in eine Hauptvorstellung zusammen zu fassen, als über einzele Theile derselben nachzudenken, wozu ihm die Zwischenzeit Gelegenheit giebt. In der griechischen Tragedie war ihm der Chor zu beyden Absichten behülflich, und es ist offenbar, daß die meisten griechischen Chöre aus diesem Gesichtspunkt verfertiget worden. Sie sind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke sich etwas setzen und befestigen können. Es ist deswegen sehr übel gethan, wenn die Zwischenzeit mit solchen Vorstellungen des Tanzes oder der Musik besetzt wird, die diese hindern. S. Zwischenzeit.

Ein solcher Abschnitt kann auch in gewissen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft sich oft, daß der Dichter nur eine Person muß auftreten lassen, die nicht anders, als allein erscheinen kann. Diesem Umstand zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranstaltet werden, oder eine Person, die allein auf der Schaubühne geblieben ist, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgesetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entsteht nothwendig ein Zwischenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgestellt werden: alsdenn ist die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerspiels, die sieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig ist, muß die Handlung nothwendig still stehen, bis dieser Streit vorbey ist. Wenn der Dichter diesen Raum, wie in einigen neuen Schauspielen geschieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes ausfüllen wollte, so würde er langweilig werden. (*)

(*) S. Practique du théatre par l'abbé d' Aubignac L. III. ch. 6.

Aus diesen Betrachtungen muß der Dichter seine Eintheilung der Aufzüge herleiten. Die Handlung muß allemal so abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umstände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang seyn sollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht.

Sie

Sie haben sehr kurze und sehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beständig angetroffen wird, so ist doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

Aufzug.

(Musik.)

Ein Tonstük, welches in den Schauspielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen gespielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen das Aug und das Ohr immer zugleich beschäfftiget werden, so hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geschieht, als daß die spielenden Personen mit gewissem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derselben sich feyerlich von einem Orte zum andern hin begeben, solche Tonstücke nöthig, welche diesen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbilden.

Das Wesen des Aufzuges ist eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geschieht, angemessen sey. Dazu gehört eine starke Besetzung aller Stimmen, große Vollständigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher stark abgemessener Takt. Nur ein guter Harmoniste kann sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an diese Gattung machen.

Augenblik.

(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Historienmahler zu seiner Vorstellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern alles still stehet, so kann von einer Geschichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgestellt werden, das ist, der Mahler drükt eine gewisse Scene aus, wie sie in einem von ihm gewählten Augenblik gewesen ist.

Die Wahl des Augenbliks ist ein wichtiger Theil der Erfindung des historischen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat seine besondern Umstände, und giebt den Personen besondere Empfindungen. Der Mahler, der sich z. E. überhaupt vorgesetzt hat, Christum am Creuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit seinen Verwandten in einer gewissen Gemüthsruhe vom Creuz herunter spricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangst ist, oder, da er ruft: es ist vollbracht u. s. f. Jeder dieser Augenblike kann dem Gemähld einen besondern Charakter, eine besondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenschaften u. s. f. geben.

Der Mahler muß deswegen nach der Wahl der Materie der Wahl des Augenbliks ernstlich nachdenken. Er muß der Geschichte, die er vorstellen will, durch alle Augenblike nachgehen, sich bey jedem alle Umstände wol vorstellen, und erst alsdenn von allen den wählen, der sich zu seiner Absicht am besten schiket. So wol die mahlerische als die poetische Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und sehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Ansehen der Neuigkeit bekommen. Z. E. der Mahler würde sehr viel neues anbringen können, der für seinen gekreuzigten, oder sterbenden Christus den Augenblik wählte, da das Erdbeben entsteht.

Augenblik. (Schauspiel.) Auch die Schauspieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müssen gewisse Augenblike sich besonders empfohlen seyn lassen. Es giebt in wichtigen Handlungen gewisse Augenblike, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigsten sind; wo es wichtig ist, daß der Zuschauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollständigen Rührung zu kommen. So wol Dichter als Schauspieler haben darauf zu denken, dem Zuschauer diese Zeit zu geben. Denn wenn man sie zu schnell sollte vorbey gehen lassen, so würde der Eindruk nicht stark genug seyn. Der Mahler hat bey solchen Augenbliken den Vortheil, daß er alles fest hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wol zu bemerken. Der Schauspieler muß nothwendig die Personen in solchen Augenbliken in das beste Licht setzen, und auf das vortheilhafteste gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerspiele, wo einige stumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt scheint, und jeder nur innerlich, mit sich selbst zu thun hat, von großer Würkung sind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künste.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältniße mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorstellung davon hat. In zeichnenden Künsten ist das Augenmaaß das erste und unentbehrlichste Talent. Wo dieses fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßstab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo sich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben, und einer der größten Mahler sagt: die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. (*) Nach eben dieses großen Meisters Urtheil, hat Raphael selbst einen guten Theil seiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Er setzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenstand nachzuahmen, sondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret. (*) Wer einmal von den in Papier ausgeschnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genff etwas gesehen hat, wird die große Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundrungswürdigen Wahrheit weiß dieser außerordentliche Künstler jeden Gegenstand blos durch ausschneiden in Papier, ohne vorher gegangene Zeichnung, darzustellen.

(*) Mengs über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey. Vorrede. S. XIV.

(*) S. Wahrheit.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung scheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Fast alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherstellung der Kunst gelebt haben, besaßen das Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man sieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die sich durch eine sehr starke Wahrheit empfehlen; schlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, sagt Mengs, hatten alle Mahler dieser Zeit; hätten alle so gut als Raphael gewählt; so würden sie alle so gut als er gezeichnet haben. (*) Dieses ist eine höchst wichtige Anmerkung für alle, die sich auf zeichnende Künste legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, ist schon die Hälfte der Kunst. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeschriebene Wahlspruch: Nulla dies sine linea.

(*) In dem angeführten Werk. S. 49.

Augenpunkt.

(Mahlerey.)

Der Punkt in einem nach der Perspektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht. (S. Fig. Perspektiv.) Man setze, o g sey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Aug sey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, so ist s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, so ist es natürlich, daß man sich gerade davor stellt, und das Aug nach der horizontalen Linie richtet: und so betrachtet man auch insgemein jeden Gegenstand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Gesichtspunkt, gesagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieses geschiehet allemal, wenn die Gegenstände, so rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müssen ins Auge fallen. Man geht also von dieser Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von diesen vier Theilen dem Gesichte vorzüglich darstellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gasse steht, und die eine Seite derselben vorzüglich betrachten will, so kehrt man sich etwas gegen dieselbe hin, und wenn man die Gasse so zeichnen wollte, so würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen soll. Weil aber die Linie i s allezeit senkrecht auf die Tafel fällt, (S. Perspektiv) so steht alsdenn die Tafel schief gegen die Straße.

Ausarbeitung.

(Schöne Künste.)

Die letzte, aber nicht unwichtigste Arbeit des Künstlers, an seinem Werk. Durch die Anlage werden die Haupttheile desselben blos nach dem Wesentlichen ihrer Beschaffenheit bestimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung, werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig bestimmt, wodurch das Werk vollständig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligste bestimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der blosen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet in Ansehung der Zeichnung das völlige Ansehen der Person bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Ansehung des Colorits

lorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde [auch jeder einzele Theil in seiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet seyn, sein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueste Verbindung der kleinesten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerscheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: diese werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die ersten Arbeiten das Bild ähnlich wird; so bekommt es nur durch die vollkommene Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, sondern wie die Sache selbst erscheint.

Durch die Anlage ist der Charakter des Werks bereits bestimmt; zu der Hauptwürkung, die es thun soll, sind die würkenden Kräfte vorhanden; durch die Ausführung werden diese Kräfte näher bestimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältnisse unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Würkung erleichtert, werden alle Hindernisse gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher sich in dieser Art nichts hinzudenken läßt. Ohne sie also kann kein Werk ganz vollkommen seyn. Ist sie nicht der wichtigste Theil der Arbeit des Künstlers, so ist sie doch der, durch den die andern ihre höchste Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Würkung eine Täuschung nothwendig ist, wie in Gemählden und im Schauspiel, da ist die genaueste Ausarbeitung von der höchsten Nothwendigkeit, weil sie das meiste zu der Täuschung beyträgt. In den redenden Künsten wird der höchste Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenstände, die weit aus dem Gesichte gesetzt werden, bedürfen ihrer nicht, sie würde so gar schädlich seyn; und in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer großen Entfernung zuhörendes Tonstük, nicht so ausgearbeitet seyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist.

Ausgearbeitete Werke erscheinen niemals in den ersten Zeiten der Kunst; das Große kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das wesentlichste der Künste gehalten wird, da sind sie ihrem Untergange nahe.

Einige französische Schriftsteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in diesem Fall sey. In der That ist vielleicht niemals ein Volk gewesen, wenn man die griechischen Rhetoren unter den römischen Kaisern ausnimmt, das in den redenden Künsten die Ausarbeitung so weit getrieben hat, als die französischen Schriftsteller thun. Was sie zu viel thun, das thun die deutschen zu wenig. Die wenigsten deutschen Schriftsteller sehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunst an. Man könnte sich darüber trösten, wenn nur dieser Mangel, wie etwa beym Aeschylus, durch höhere Vollkommenheiten ersetzt würde.

Doch ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn jene fürtreffliche Eigenschaften nicht ohne lange und mühsame Bearbeitung könnten erhalten werden. Die Ausarbeitung ist nicht allezeit schweer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künstler abgesondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber sie sind selten. Die letzte Vollkommenheit hängt von so viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein sehr öfteres Ueberdenken selbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die größte Kraft haben, eingenommen ist, so lange wird die Aufmerksamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine sehr reizende Person zum erstenmal sieht, wird einige kleine Mängel so wol in ihrem Gesichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine Muße, sie zu beobachten. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunst. Der Künstler, der in der Hitze der Einbildungskraft arbeitet, hat nur auf die Hauptsachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen stillen Wasser bildet sich ein Gegenstand in der vollkommensten Aehnlichkeit ab; und eben so kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künstlers jeden kleinen Mangel in seinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommensten Werke das Ansehen, als wenn sie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geschaffen, als durch öftere

tere Bearbeitung nach und nach entstanden, wären. Aber man glaube nicht, daß diese Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein ist das, was am leichtesten begriffen wird, dem Künstler am schweersten worden. Man sehe hierüber, was der scharfsinnige Verfasser des Versuchs über Popens Genie und Schriften sagt. (†) Folgendes ist daraus genommen. „Moliere soll ganze Tage über ein schikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in seinen Versen gleich alle Flüssigkeit und Freyheit des natürlichen Gesprächs herrschet. — Man erzählt, Addison sey erstaunlich eigen in Auspuzung seiner prosaischen Arbeiten gewesen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage bey nahe geschehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Präposition oder Conjunktion einzuschalten.“ Horaz hielt die Bemerkung alles dessen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für so wenig leicht, daß er dem Künstler das Nonum prematur in annum anräth.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung des Werks, das vollkommen erscheinen soll, läßt sich am leichtesten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch sehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Also auch in Werken des Geschmaks. Erst alsdenn, wenn man sie, wie man es nennt, auswendig kann, ist man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieses aber ist eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer also in der Ausarbeitung nichts versäumen will, muß sein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle seine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in seinem Busen herum tragen; damit er es oft so wol im Ganzen, als in den Theilen übersehen könne. Nur diese genaue Bekanntschaft mit seinem Werke setzet den Künstler in Stande, die Ausarbeitung desselben glüklich zu vollführen.

Eine wichtige Sache dabey ist das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks ist, so schädlich ist es der Ausarbeitung, davon wird der Philosoph psychologische Gründe angeben. Eine erhitzte Phantasie sieht in jedem Gegenstand mehr, als würklich darin ist. Der Künstler also, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es sieht, ohne daß es würklich vorhanden ist. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anschauen seines Werks in eben die Fassung setzen, in welcher er bey Verfertigung desselben gewesen ist, so würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte also jedes Werk so lange an sich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden ist, ganz übersehen kann; bis es uns selbst einigermaßen fremd geworden ist. Alsdenn ist das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieser Theil der Kunst hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die wesentlichsten glüklich in ein Werk gebracht werden; diese machen, daß man sich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künstler habe, ist hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, seine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil, für sich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen fast alles. Man ruft das Aug eines Freundes zu Hülfe, setzt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyisches Aug entdeke, was dieser fehle. Hier zeiget sich eine Ungleichheit in einem unerheblich scheinenden Umstand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieser kleine Umstand war in der Copie ausgelassen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieses ein wichtiger Umstand seyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo

(†) Man kann dieses in der bey Nicolai, in Berlin, heraus gekommenen Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften, nachlesen. S. den VI. Theil S. 136. u. f. f.

wo die Leinewand weggelassen war; so gleich bekam das ganze Gemähld eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landschaft von Rembrandt ist gegen einen sehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beschattetes Wasser liegt, eine weiße Wasser-Meeve in der Luft vorgestellt, die gegen das sehr dunkle Grüne des Waldes absticht. Dieser kleine Umstand giebt dem Gemählde ein sonderbares Leben, welches sich verliert, so bald man diesen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung so glüklich ist, wenige kleine Schönheiten von dieser Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchste Vollkommenheit, die durch die Menge derselben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Musik gar ofte nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankömmt, um die höchste Schönheit des Ausdruks zu erreichen, sondern auf einen kleinen Vorschlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pause, so ist es auch in andern Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derselben, besteht die vollkommene Ausarbeitung.

Ausbildung.

(Schöne Künste.)

Unter dieser Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenstandes der Kunst, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum ästhetischen Gegenstand machen. Indem der Künstler einen Gegenstand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er schleift und faßt. Ohne diese Arbeit gehört der kostbare Stein blos zum Reichthum; durch sie wird er erst zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen seiner Wahrheit einen Theil des philosophischen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunst werden. Auf diese Weise ist mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch seine Ausbildung zur Ode geworden. (*) Selbst die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geschichte angesehen werden. Der Künstler ist in den meisten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenstände durch Ausbildung zu Gegenständen der Kunst macht; seine meiste Arbeit ist also Ausbildung. Doch ist sie auch nicht allezeit nöthig.

(*) S. Ode.

Es giebt Gegenstände, die schon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künstlers, nach ihrer Art hinlängliche ästhetische Kraft haben, folglich der Ausbildung so wenig bedürfen, daß sie ihnen vielmehr schädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Gesicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird sich sehr hüten, seinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumischen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in seinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, sich meistentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieses genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geschichte, die an sich rührend ist, in der größten Einfalt darstellen, so wie der Dichter, der zum Trauerspiel eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt, sie ohne episodische Verzierung behandelt.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künstlers, die Verstand und ein scharfes Urtheil erfodern. So schön immer eine Nebensache seyn mag, so ist sie allemal von übler Würkung, wenn sie da angebracht wird, wo sie nicht nothwendig war. Der Wahlspruch eines alten Weltweisen: Nichts zu viel, soll der Wahlspruch jedes Künstlers seyn. In den Werken der Kunst ist das, was nicht hilft, allemal schädlich. Es ist bey nahe das gewisseste Kennzeichen eines Künstlers vom ersten Rang, daß man keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie sind sparsamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demosthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunst etwas ist, das blos dem Verstand des Künstlers zu überlassen ist, und wo Regeln unnütze sind, so ist es dieses. Verstand haben, ist die einzige Regel hiezu.

Indessen kann doch überhaupt dieses mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher statt haben, als in solchen, wo die Kräfte auf das stärkste angespannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte spricht, kann eher auf Ausbildung seines Gegenstandes denken, als der von einer heftigen Leidenschaft hingerissen wird; wer mittelmäßige Gegenstände beschreibt, eher, als der Große gewählt hat. Wer einen grosen Mann nennt, braucht dazu nichts

nichts als seinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte steht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verstärkung der Vorstellung abziehlt, so bezieht sie sich immer auf eine der drey Arten der ästhetischen Kraft, die Vorstellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm sind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen ist, als die Hauptmaterie, zu deren Verschönerung sie dienen. So mischt Virgil in den Georgicis unter seine lehrende Materie, pathetische Auszierungen; Thomson in seinen Jahrszeiten moralische und pathetische Ausbildungen in seine Gemählde der leblosen Natur; Homer Nebensachen von sanftem Inhalt, als Verzierungen kriegerischer Scenen. Wir wollen die verschiedenen Beyspiele von glüklichen Ausbildungen nach diesen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Saz vorträgt, daß ein Mensch zu gering sey, zu verlangen, daß seinetwegen der Lauf der Natur soll geändert werden, so macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,

— — — —

Der Raum und was er faßt, was heut und gestern hat;
Mensch, Engel, Körper, Geist; ist alles eine Stadt;
Du bist ein Bürger auch Sieh selber, wie geringe!
Und gleichwol machst du dich zum Mittelpunkt der Dinge. (*)

(*) Antwort an Herrn Bodmer.

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichnisse, worüber es unnöthig wäre, Beyspiele anzuführen; folgendes kann statt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verstand einigermaßen begreiflich machen. Er sagt: die Gedanken selbst, so schnell sie sind, können ihr Ende nicht erreichen; und diesem giebt er folgende Ausbildung:

Die schnellen Flügel der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Absicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieses zu bewürken. Wir wollen nur einiger, die am seltensten vorkommen, aber die glüklichste Würkung thun, erwähnen.

Ofte giebt ein einziger gering scheinender Umstand einer ganzen Vorstellung eine Sinnlichkeit, so gar ein Leben, das durch weitläuftige Veranstaltungen nicht zu erreichen gewesen wäre. Dieses gehört unter die glüklichsten Ausbildungen. Häufige Beyspiele davon treffen wir in der Ilias an. So ist der kleine Umstand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie sinkt, und sich auf seinen an die Erde gesetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, itzt den verwundeten Helden würklich vor uns zu sehen. Eine besonders große Kraft haben dergleichen kleine Umstände, wenn unter den Vorstellungen, die hauptsächlich einen der Sinne beschäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn würket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Ansehen eines Kampfes gesättiget ist, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden streiten gesehen; nun fällt der eine, und durch das Gerassel seiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorstellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine sonderbar glükliche Ausbildung dieser Art ist in der Noachide, da, wo Og mit seinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeschlossenen Menschen unterhalten sich mit Gesprächen; der Leser glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig sey. Mitten in dieser Vorstellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umstand, der die Einbildungskraft plözlich in die größte Würksamkeit sezet!

Das Kunststük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorstellung mehr Leben zu geben, hat Poußin in seinem Gemählde, von der Krankheit der Philister, glüklich angebracht. Nachdem das Aug von dem Anschauen der todten und sterbenden Menschen hinlänglich gerührt worden, kömmt man auf Gegenstände, die auch den Geruch angreiffen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter leblose Gegenstände, welche die Hauptvorstellung ausmachen, als Nebensachen, empfindende Wesen eingemischt werden, wie in folgendem Gemählde:

Diffugere

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
Arboribusque comae.
Mutat terra vices et decrescentia ripas
Flumina praetereunt:
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
Ducere nuda choros. (*)

(*) Hor. Od. IV. 7.

Durch häufige Ausbildungen dieser Art haben Thomson und Kleist ihre Gemählde der Natur ausgeschmükt. Am glüklichsten bedienen sich die Landschaftmahler dieser Art der Ausbildung. Nicht jede so genannte Staffirung der Landschaft mit Figuren gehört hieher, sondern nur die, wo durch eine oder ein Paar Figuren die Hauptvorstellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landschaften können, wie historische Gemählde, ihren sittlichen und pathetischen Charakter haben. Einen solchen Charakter durch eine oder ein Paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einsame Orte, und mit Kleisten zu reden, in Schatten voller Empfindung, schiken sich fürtrefflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter Art, versenkt sind; so wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholische Gegenden Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

Die wichtigsten und vielleicht die schweersten Ausbildungen sind die, wodurch pathetische Vorstellungen verstärkt werden. In den Werken der Kunst zeigen sich die Leidenschaften auf eine doppelte Art; Entweder werden die Würkungen und die Aeusserungen derselben an Personen, die im Affekte sind, vorgestellt; oder der Künstler legt die Gegenstände, wodurch sie hervor gebracht werden, vor Augen. (*) In beyden Fällen kann die Materie an sich selbst, und so wie sie ohne alle Ausbildung sich der Vorstellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke seyn. In diesen Fällen muß sich der Künstler der Ausbildung enthalten. Was Cäsar in seinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: **Auch du, mein Sohn!** das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, so stark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieser Leidenschaft könnte hinzu gethan werden, die Sache nur schwächen würde. Der Künstler, der so glüklich ist, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß sich aller fernern Ausbildungen derselben enthalten. So hat der alte Künstler, der den Laocoon gebildet, die Größe seines Leidens durch das sichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte sich deswegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigsten Leidenschaften äussern sich nur auf eine ganz einfache Weise. So ist es auch mit den Gegenständen, durch welche die Leidenschaften erregt werden. Wenn sie in ihrer einfachesten Gestalt stark genug sind, so müssen sie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemählde des Thimantus Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angesichte bey dem Opfer seiner Tochter stuhnde. Was konnte sein Gesicht mehr sagen, als die bloße Vorstellung seiner Gegenwart schon sagt?

(*) S. Leidenschaft.

Die Leidenschaften von sanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn sie nicht bis zur Raserey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieses ist von den Ursachen der Leidenschaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geschikte Ausbildung zu entwikeln sind, wenn sie nicht plözlich durch heftige Schläge würken.

Als ein vollkommenes Muster der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung besonderer Umstände, kann der Auftritt in der Alcestis des Euripides empfohlen worden, wo sie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abschied nimmt. Weil dieses nicht nur dem Dichter, sondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Ansehung der guten Wahl besonderer Umstände zum Muster dienen kann, so wird es nicht unnütze seyn, dieses ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu setzen.

„Als sie fühlte, daß der fatale Tag gekommen sey, badete sie ihren schönen Leib in reinem Flußwasser, und zog sich hernach festlich an. Denn trat sie vor den Heerd der Vesta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, so höre meine letzte demüthige Bitte; sey die Vormünderin meiner Waysen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieser einen edelmüthigen Gemahl; laß sie nicht, wie die, die sie gebohren hat, vor der Zeit sterben; sondern ein langes und glükseliges Leben in vollem Wolstande, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie besuchte alle Altäre, so viel in dem Hause des Admetus sind, bekränzte sie mit Myrtenzweigen, und

und verehrte die Götter. Dieses that sie ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu lassen. Ihr schönes Gesicht zeigte keine Spuhr des ihr bevorstehenden Schiksals.

„Als sie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, flossen häufige Thränen, und man hörte sie folgendes sagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöst habe, für den ich itzt sterbe, sey mir zum letzten male gegrüßt; noch hasse ich dich nicht, wiewol du mich umbringst. Von dir wird eine andre Frau Besitz nehmen, nicht keuscher, noch treuer, als ich — aber wol glüklicher.

„Denn warf sie sich auf das Bette hin, küßte und benetzte es mit ihren Thränen — denn müde vom Weinen stund sie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurüke, und so gieng sie oft aus und ein, und warf sich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eines um das andre in den Arm, küßte sie oft, und so, als wenn jeder Kuß der letzte wäre.

„Alle Bediente des Hauses weinten, und beklagten ihre Gebieterin; sie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringsten mit Namen, grüßte sie, und wurde von jedem gegrüßt.“

Dieses ist ohne Zweifel ein Muster eines vollkommen ausgebildeten Gemähldes.

Eine sorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Personen und der Charaktere, so wol in Gedichten, als in Gemählden. Von Hauptpersonen ist hier nicht die Rede, weil diese entweder zum voraus hinlänglich bekannt sind, oder, da sie durch die ganze Handlung am öftersten erscheinen, natürlicher Weise uns hinlänglich bekannt werden. Aber solche, die fremd sind, die nur in episodischen Stüken, oder als Nebenpersonen vorkommen, diese müssen durch eine geschikte Ausbildung interessant werden. Der Künstler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge so lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Person und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Person muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüber fahren, noch in dem Gemählde so müßig seyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künstler mancherley Mittel, die nicht alle können entwikelt werden. Es wird genug seyn, einige Beyspiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Personen thun gewisse besondere Umstände, die man nicht vermuthet, und die das Ansehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzosen Anecdoten nennen, eine angenehme Würkung. In diesem Kunstgriff ist Klopstok insgemein sehr glüklich. Homer ist ganz voll solcher Ausbildungen, deren ganze Würkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geschrieben hat, zu weit von uns entfernt sind. Ist es Zufall oder Absicht dieses Dichters, daß in folgender Stelle der zweyte Vers so reich an Sylben und an Ton ist?

— ὁ δ᾽ Ἄβαντα μετῴχετο, καὶ Πολύειδον
Υἱέας Εὐρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος. (*)

(*) Il. ε. v. 148. 149.

Der Dichter stellt uns hier zwey neue Personen vor, von denen er nichts anders zu sagen hat, als daß ihr Vater, Eurydamas, ein Traumdeuter gewesen sey. Diese kleine Anekdote schleppt er durch einen langen sehr wol klingenden Vers durch, und scheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Personen recht ins Gesichte zu fassen.

Eine besondere glükliche Ausbildung ist die, deren sich Milton bedient, da er Personen, die uns fremd scheinen, durch gewisse Umstände auf einmal als bekannt vorstellt. Verschiedene seiner aufrührerischen Geister, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wissen, kommen uns hernach plözlich als bekannte Gözen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man sich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius fast allezeit fehlt, und das ihn so ofte matt oder frostig macht. In Handlungen, wo der Dichter fort eilen muß, werden sie gefährlich, und müssen mit der Kunst des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weise etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyspiel sich in etwas umständlichere Ausbildungen einlassen.

Ausdruk.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort in der Kunstsprache, wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden,

werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Würkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewisse Vorstellungen, deswegen schreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber sie selbst werden auch Ausdrüke, das ist, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieser Artikel ist der Betrachtung der Mittel, die die schönen Künste haben, Vorstellungen zu erweken, gewiedmet.

Diese Mittel sind in den redenden Künsten die Wörter und die Säze der Rede; in der Musik die Töne und die daraus zusammen gesetzte Tonsäze; in den zeichnenden Künsten Gesichtszüge, Gebehrden, selbst die Gesichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebehrden und Bewegung.

Der Zwek aller schönen Künste ist die Erwekung gewisser Vorstellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künstlers in glüklicher Erfindung dieser Vorstellungen, und im guten Ausdruk derselben besteht. Also ist die Kunst des Ausdruks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtrefflichsten Vorstellungen erfunden zu haben, wenn er sie nicht ausdrüken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke so sehr verschieden sind, so verdienet jede Gattung besonders betrachtet zu werden. Der beste Unterricht über den Ausdruk redender Künste, kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deswegen die verschiedenen Gattungen des Ausdruks besonders vornehmen.

Ausdruk in der Sprache. Der Redner oder Dichter, der in seiner Kunst vollkommen seyn will, muß auch den Ausdruk völlig in seiner Gewalt haben; er muß im Stande seyn, den Begriff, die Vorstellung, die er erweken will, vermittelst seiner Wörter und Redensarten in dem Maaße, wie es seine Absicht erfodert, zu erreichen. Eine sehr schweere Sache, besonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum gestiegen sind, der für jedes Bedürfnis hinreichend ist!

Der Ausdruk ist vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was sie bedeuten sollen, zugleich aber dem Charakter der Vorstellung, wozu die Begriffe, als Theile gehören, gemäß ist. Wenn so wol einzele Wörter, als ganze Säze der Rede diese doppelte Eigenschaft haben, so ist der Ausdruk so, wie er seyn soll.

In jedem Ausdruk ist also zuerst auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu sehen; beydes aber muß so wol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Absicht auf die Bedeutung richtig, bestimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze seyn; in der kunstmäßigen Rede müssen sich diese Eigenschaften in einem höhern Grad finden. So gar der bloße Ton der Wörter muß diese Eigenschaften schon an sich haben. Dieses alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müssen nichts unbestimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch schleppendes haben. Der Geist empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden. Was für das Auge undeutlich gezeichnet ist, erwekt in dem Geiste keine deutliche Vorstellung; also vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und bestimmter, wenn die Töne, die sie erweken, diese Eigenschaften haben, als wenn sie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchstaben man ungewiß ist, wird nicht gut gefaßt, und so auch ganze Wörter nicht, die aus solchen Sylben bestehen; so geht es auch mit schweeren Wörtern, die man kaum aussprechen kann; deswegen gehört die Beobachtung des Wolklanges zum vollkommenen Ausdruk. (*)

(*) S. Wolklang.

Wenn der Ausdruk richtig, bestimmt und klar ist, so erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken soll; sondern es geschieht, wenn diese Eigenschaften in einem gewissen Grad vorhanden sind, mit ästhetischer Kraft, weil alles vollkommene einen Reiz bey sich führet. Ohne Absicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns sagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit seinem Namen nennen hören. Selbst in dem Fall, da wir einen Gegenstand sehen und eine richtige Vorstellung davon haben, ist es uns angenehm, wenn selbiger gut beschrieben wird. Um so viel mehr reizt es die Vorstellungskraft, wenn ein Redner das, was unbestimmt, verworren und zum Theil dunkel in unsern Vorstellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt. Wer kann folgende in den wichtigsten und bestimmtesten Ausdrüken verfaßte Beschreibung von der Eitelkeit des menschlichen Lebens, ohne Vergnügen lesen?

Hier weist ein schwach Geschlecht, mit immer vollem Herzen,
Von eingebildter Ruh und allzu wahrem Schmerzen;
Wo nagende Begierd und falsche Hoffnung wallt,
Zur ernsten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt
Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
Schnapt ihr betrogner Geist nach ächtem Gut vergebens. (*)

(*) Haller im Gedichte vom Ursprung des Uebels.

Diese Vollkommenheit des Ausdruks ist vielleicht der wichtigste Theil der Kunst des Redners und des Dichters. Wer sie besitzt, ist sicher, daß er allemal sagen kann, was er sagen will.

Die Rede ist die größte Erfindung des menschlichen Verstandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen sind. Selbst die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Mensch sich aus der Classe irdischer Wesen zu einem höhern Rang herauf schwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menschen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredsamkeit und Dichtkunst die höchste Achtung.

Es sind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philosophische Kenntnis ihrer Bedeutung. Beyde müssen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man bestimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begriff auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wissen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß ist. Das Studium der Sprache in dieser doppelten Absicht, ist von der größten Nothwendigkeit. Wer sich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Lesen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten (*) gesammelt, und alle mit Scharfsinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben sich alle große Redner und Dichter hervor gethan.

(*) Copia verborum.

Die Richtigkeit, die erste nothwendige Eigenschaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, sondern die Sätze und die Wendungen derselben. Nur ein Wort unrecht gestellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karschin sagt.

— — am Tage,
Den ein erschaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen *ein* anstatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbestimmtes, das der größten Richtigkeit des Ausdruks entgegen ist. Es kommt hiebey ofte auf fast unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem scharfsinnigsten entschlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyspielen aus den besten neuern Dichtern zu beweisen wäre. Daß wir dieses an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verstehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Auslandeitung kann uns von dieser Seite her sicher stellen.

Die den erwähnten guten Eigenschaften des Ausdruks entgegen stehende Mängel machen, daß der Redner bisweilen seinen Zwek verfehlt und etwas anders sagt, als er hat sagen wollen. Sollte auch der Leser durch mehr Scharfsinn, als der Verfasser gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verstehen, so wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

- - kaum spielt die Ranunkel
Auf der Rabatte mit solchen hellen abwechselnden Farben,
Als der durchsichtige Ton, von Meisterhänden beseelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke *beseelet*, hat sagen wollen. Dessen ungeachtet ist er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter sagt:

Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
— — — —
Verhüllt das Grab.

so merken wir, daß er sagen will, sein Name sey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieses nicht sagt; deswegen ist er uns anstößig.

Die Klarheit ist eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmste, (*) Eigenschaft des Ausdruks. Redner und Dichter müssen den Geist der Zuhörer in einer beständigen Aufmerksamkeit erhalten. Dazu ist die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig. (*) Wo sie fehlt, da gehen nicht blos die Vorstellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt sind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerksamkeit schwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter so gesetzt sind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu fassen ist. Beydes setzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es ist deswegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken suche, bis man es mit der größten Klarheit selbst

(*) Nobis prima sit Virtus perspicuitas. L. VIII. c. 2. 22.

(*) S. Klarheit.

selbst gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müssen, wie ein schönes Gemählde, deutlich in unsrer Vorstellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenstand, den er beschreibt, in dem hellesten Lichte vor seinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann sich deutlich ausdrüken. Dieses lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man solche Schriftsteller liest, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man sieht, wie sie so viel Gedanken, die wir auch schon gehabt, aber nicht so deutlich gefaßt hatten, mit dem hellesten Lichte darstellen, so kömmt man auf den Gedanken, daß solche Genie sich von andern blos dadurch unterscheiden, daß sie jeder Sache so lange nachdenken, sich bey jedem Gegenstande so lange verweilen, bis sie alles auf das genaueste gefaßt haben. Diese Gabe des genauen Nachforschens, in Absicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philosophische Genie aus; in Absicht auf sinnliche Gegenstände aber, das Genie des Künstlers. In der Rede müssen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zusammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu stärken, ist das fleißige Lesen der Schriftsteller, die es selbst in einem hohen Grad besessen haben. Für den Ausdruk sinnlicher Gegenstände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk sittlicher und philosophischer Gegenstände, Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf.

Dem, der hell denkt, wird es selten am hellen Ausdruk fehlen. Doch ist hierüber noch verschiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenschaften des deutlichen Ausdruks in diese wenige Worte zusammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzu lange aufgeschobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges. (†) Die eigentlichen Wörter sind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn ofte wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller sagt:

> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorstellungen zur Deutlichkeit; aber wo, die Begriffe sehr zusammen gesetzt, und die Vorstellung etwas weitläuftig ist, da dienet ein metaphorischer und mahlerischer Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umständlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit schadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelst eines Bildes klar gefaßt werden. Es ist eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorstellungen zusammen gesetzt sind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden. Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt, (*) eben so deutlich ausdrüken?

(*) De Lege agr. Or. I.

Das wichtigste in Quintilians Regel ist wol dieses: daß so wol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden sey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerksamen Zuhörer ohne dem beyfallen, besonders ausdrüken, ist Ueberfluß; nothwendige Begriffe weg lassen, ist Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget sind, können der Deutlichkeit des Ausdruks schaden; wiewol sie es nicht allezeit thun. Wenn die Karschin sagt:

> Kein Menschenarm erhält das Glük bändig,

so ist der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich ist, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, so wollen wir hierüber nicht weitläuftiger seyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die letzte nothwendige Eigenschaft des Ausdruks ist die Reinigkeit, oder die grammatische Richtigkeit desselben. Was außer dem Gebrauch ist, kann wegen seiner Neuigkeit gute Würkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch ist, hat allemal etwas anstößiges, weil es dem widerspricht, was wir schon

(†) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio; nihil neque desit, neque superfluat. Ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inst. L. VIII. c. 2, 22.

schon für ausgemacht halten. Deswegen muß der Ausdruk allemal rein seyn.

Dieses sind also die nothwendigen Eigenschaften, die jeder Ausdruk allemal haben muß. Richtig, bestimmt, klar und rein muß er immer seyn, sonst hat er etwas widriges. Allein deswegen ist er nicht in allen Absichten vollkommen. Die griechischen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verstellen können. Die vornehmsten sind folgende: Das *κακοφατον*, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruk, ductare exercitum, zum Beyspiel hievon an; so wäre im Deutschen der Ausdruk, Strik, anstatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Ἀισχρολογια, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit sich führet. Ταπεινωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache schadet; wie dieses: Saxea est *verruca* in summo montis vertice; eine steinerne Warze anstatt eines felsigten Hügels. So ist auch der Ausdruk:

> Sieh! an seiner Ordnung goldnen Seilen
> Muß der Frühling neu herunter eilen.

an statt goldenen Ketten. Von dieser Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutschen Dichtern machen. Auch das Gegentheil ist fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im lächerlichen thut dieses gute Würkung. Μειωσις ist der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieses fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογια, wenn dieselbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verstärkenden Ausdrüken, gesagt wird. Einen solchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund; ἕνδεκα διφροι, καλοι, πρωτοπαγεις, νεοτευχεες. (*) Ὁμοιολογια, der einfärbige Ausdruk, der wegen seines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieses scheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu seyn. Μακρολογια, der weitschweifende Ausdruk, wie dieser vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum unde venerant, abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

> Quem si fata virum servant, si vescitur aura
> Aetherea, nec adhuc crudelibus occupat umbris.

(*) Il. E vs. 194. 195.

Πλεονασμος der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen gesehen. Περιεργια, was unnützer Weise mühsam ist, wie dieses:

> Er, dem des ersten Menschen zweyten Sohnes,
> Des Abels, fromme Muse ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig seyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks bestimmen und mit Beyspielen erläutern wollte. Das angeführte ist blos in der Absicht hieher gesezt worden, daß junge Redner und Dichter sehen sollen, auf wie so gar mancherley Weise man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es sey, die äusserste Sorgfalt auf diesen Theil der Kunst zu wenden. Uns Deutschen ist dieses um so viel nöthiger, da wir in diesem Stük ungemein weit hinter unsern Zeitgenossen in Frankreich, Italien und England, zurüke sind. Sorgfältig haben sich insonderheit junge deutsche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruk in Acht zu nehmen, da auch einige sonst gute Schriftsteller sich dieses so angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebst, nichts unvergleichlich, nichts erstaunlich genug ist.

Es ist schon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet; aber genug ist es für die redenden Künste nicht: man muß ihm auch ästhetische Eigenschaften zu geben wissen und solche, die sich zur Materie und zu den besondern Umständen schiken. Diese Eigenschaften sind überhaupt von dreyerley Art. Sie greiffen den Verstand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an. (*)

Der Verstand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemeßen, hell, neu, naiv, fein, ist. Jede dieser Eigenschaften giebt dem Ausdruk ästhetische Kraft. Besondere Beyspiele davon sind in den unter angezogenen Benennungen stehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergözet sich an dem Ausdruk, der mahlerisch, witzig, in allerhand starke oder liebliche Bilder eingekleidet ist; wovon Beyspiele unter diesen Wörtern zu suchen sind. Eine besondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke sind die, welche durch fast unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian sagt: er fühle, daß in dem Ausdruk:

> — Caesa jungebant foedera porca. (*)

(*) S. Kraft.

(*) Aen. VIII. 641.

das

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, daß das weibliche Geschlecht der Wörter bisweilen auch etwas sanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirsch, Hindin der Bedeutung nach gleichgültig wären, das lezte angenehmer seyn, als die andern. Dieses hat auch ein Scholiast über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

Nunc et in umbrosis fauno decet immolare lucis
Seu poscat agna seu malit haedo. (*)

(*) Od. L. I. 4.

Wo er über das Wort Agna sagt: Nescio quomodo quaedam elocutiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehört auch, daß die Griechen, so wie auch die Deutschen, bisweilen in dem unbestimmten Geschlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutschen ist der Ausdruk: das schöne Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als diese: die schöne Person, die liebe Tochter; und den Griechen scheinen solche weibliche Namen, wie Leontium, Musarion u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenschaftliches hat, der zärtlich, pathetisch, sanft, heftig, und jeder Leidenschaft angemessen ist.

In Ansehung des Charakters ist der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß oder erhaben, ernsthaft oder comisch, und so kann auch der Ton ganzer Redensarten seyn. Von diesen verschiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, ist in so viel besondern Artikeln umständlich genug gesprochen worden.

Der Ausdruk, der schon durch den blossen Klang einen besondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunstrichtern, der lebendige Ausdruk genennt, und ist auch besonders betrachtet worden.

Ausdruk in zeichnenden Künsten. Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdruk stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben scheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unsichtbare Geist sichtbar. Diese erhabene Kunst ist eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbaresten Kunst; weil sie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: blosse Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Wesen verwandelt. Ohne diese Kunst ist ein gemahltes und geschnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Wesen gefallen kann; durch sie wird es zu einem handelnden Wesen, mit dem wir unser Herz theilen.

Die größte Bestrebung des zeichnenden Künstlers muß auf diesen Theil gerichtet seyn, ohne welchen alles übrige nichts ist. Callistratus nennte die Bildhauerey die Kunst Sitten auszudrüken, (*) und zeiget dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieser Kunst sey. Nach den würklichen Scenen des menschlichen Lebens und deren vollkommenen Vorstellung auf der Schaubühne, würkt nichts so sehr auf den Geist, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geist Bestrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die seine ganze Seele einnimmt, so wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Mensch mit Bewunderung des Grossen, mit Liebe zum Guten, mit Abscheu für das Böse, erfüllt. Themistokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht schlafen, so sehr wurd dadurch seine Seele mit edler Ruhmbegierd entflammt; wie viel mehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, sondern diese Seele selbst, vors Gesichte gestellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unsrer Einbildungskraft schwebet, die stärkste Bewunderung erweken, was muß nicht denn geschehen, wenn sie in sichtbarer Gestalt, und in hellem Lichte vor uns steht? Wenn wir in den würklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menschen in dem Augenblik zu sehen, da ihre Seele mit grossen Empfindungen erfüllt ist, so gehen diese Scenen schnell vor dem Gesichte vorbey; aber der Künstler hält diese kostbaren Augenblike für uns fest. Unser Aug kann so lang darauf verweilen, bis es gesättiget ist, wenn hier eine Sättigung statt hat; wir geniessen den Gegenstand so lange, bis er seine völlige Würkung auf uns gethan hat.

(*) Ἠθοποιΐα.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künstler zu diesem höchsten Gipfel der

der Kunst, die ihn zum Meister aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen ist er nicht sichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die sein Auge schärft jedes zu sehen, der würde sich umsonst bestreben, in diesem Theile der Kunst groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; sie erweken nur das, was schon schlafend darin gelegen hat. Umsonst sieht ein Aug, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendste Schönheit; es entdeket nichts darin. Die Natur allein bildet den grossen Künstler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die ersten Schritte zu dieser Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unsrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Würkung bleiben würde. Das gute, dessen Keim in uns liegt, fängt an sich zu entwikeln, so bald wir es an andern entwikelt sehen. Die Beobachtung der Tugend ist der fruchtbare Sonnenschein, der den Saamen unsrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künstler muß sich bemühen, die menschliche Natur überall, wo sie sich am besten entwikelt hat, zu beobachten. Man darf sich nicht wundern, warum die griechischen Künstler so groß im Ausdruk gewesen sind, da es offenbar ist, daß bey keinem Volk alle natürliche Anlagen der Seele sich so frey und so völlig, als bey diesem, entwikelt haben. Wenn unter den Grönländern ein grösserer Phidias oder Raphael gebohren würde, so würde er gewiß keine einzige feine Empfindung auszudrüken lernen. Eine genaue Bekanntschaft mit Menschen, bey denen jede grosse Anlage ausgebildet ist, macht den ersten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede ist. Was der Künstler nicht im Leben sehen kann, muß er aus der Geschichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß sein Geist gebildet und seine Phantasie erhizt werden. So ward Phidias nach seinem eigenen Geständniß durch den Homer tüchtig gemacht, seinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher seine Seele durch diese Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann sich schmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er selbst voll Empfindung ist, wird seine Phantasie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, sichtbar ist, vors Gesichte stellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmessen findet man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft sieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geschmak kommen, der unter viel gleichbedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Personen und Umständen gemäß ist. Ein König weint anders, als ein gemeiner Mensch, und der Schmerz eines männlichen starken Gemüthes äussert sich ganz anders, als wenn er eine schwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künstler fühlen, sondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anstößiges oder widriges geben würde. Denn so wie der Tonsetzer auch in den Dissonanzen auf Ordnung und Regelmäßigkeit sehen muß, so ist in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällig widrige zu vermeiden. Ein Gesichte muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen ist in zeichnenden Künsten, so wie die richtige Harmonie in der Musik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das schönste Gesicht kann sich eben so gut nach allen Leidenschaften verändern, als ein weniger schönes; darum muß dieses jenem niemals vorgezogen werden.

Der feineste Geschmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Wesentliche von dem Zufälligen unterscheide. Ein Mensch von wenig Empfindung merkt die Leidenschaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis selbige sich durch Geschrey oder Schimpfen äußern, da Personen von feinerm Geschmak, ohne diese zufälligen Aeußerungen fühlen, was sie zu fühlen haben. (*)

(*) S. Leidenschaften.

Außer diesen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müssen auch noch andre vorhanden seyn. Es ist nicht genug, daß der Künstler durch die Phantasie sehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er sieht, auch andern sichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geschikt. Also können nur grosse Zeichner in jedem Ausdruk glüklich seyn. Das Aug muß die kleinesten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß sie ausdrüken können.

Also müssen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunst kann es helfen, wenn er sich das zu Nutze macht, was gute Meister über das beson-

besondere, wodurch die Leidenschaften sich auf den Gesichtern und in der Haltung des Körpers unterscheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er Le Bruns nach allen Leidenschaften charakterisirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, so wird sein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu sehen habe; welche Leidenschaft sich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde sich äußert. Er muß sich die Bemerkungen der Meister über den Einfluß derselben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unsers Körpers besitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner sprechen; von den Händen kann man bey nahe sagen, daß sie selbst sprechen. Können wir nicht, sagt ein Kunstrichter, mit den Händen fodern, versprechen, rufen, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten. (*) Auch einzele Muskeln des Rumpfs, besonders die an der Brust und an dem Unterleibe sind, haben ihren eigenen Ausdruk.

(*) S. Junius de pictura Veterum L. III. c. 4.

Alles dieses genau zu beobachten, muß des Künstlers unablässliches Studium seyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey lassen, bey den Auftritten des Lebens zu seyn, wo sich die Leidenschaften der Menschen am meisten äußern; Auftritte, wo ein ganzes Volk sich versammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tausend Gesichtern und Stellungen sehen kann.

Mit dieser Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommensten erreicht, und auch in den schlechtesten Stüken nicht ganz versäumt ist. In den Werken der Neuern müssen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beste Werke ihm täglich vor Augen schweben. Diese Werke sind durch die tiefsinnigsten Beobachtungen grosser Geister zu der Vollkommenheit gestiegen, die wir an ihnen bewundern; sie studiren, erleichtert den Weg zu eben dieser Vollkommenheit. Auch Deutschland kann auf einen Mann stolz seyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieser ist Schlüter, dessen Verdienste so wenig bekannt sind, und dessen Werke nur Berlin besizt. (†)

Ausdruk in der Schauspielkunst. Das Studium des vollkommenen Ausdruks hat so wol der Schauspieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künstler gemein. Gewissermaaßen ist es jenen noch nothwendiger, weil ihre ganze Kunst darin besteht. Ein Tänzer ohne Ausdruk ist ein blosser Luftspringer; und ein Schauspieler, dem er fehlt, ist gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidiget, an statt zu ergötzen oder zu reizen. Was also vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunst gesagt worden, wollen wir diesen mit dem vorzüglichsten Nachdruk gesagt haben. Er muß jede Empfindung in sich zu fühlen im Stande seyn; kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Gesichts, keine Gebehrde, nicht die geringste Bewegung der Gliedmaaßen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunst entdeken kann, muß er seiner Einbildungskraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichste Mittel zu einem vollkommenen Ausdruk scheint dieses zu seyn, daß der Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt. Der jüngere Riccoboni aber widerspricht diesem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, sagt er, allezeit als was gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglük hat, das was man ausdrukt, würklich zu empfinden, außer Stand gesezt wird, zu spielen. (*) Ganz anders dachte jener alte Schauspieler, der in der Elektra des Sophokles die Asche seines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieser Prinzeßin, da man ihr die Gebeine des Orestes bringt, desto vollkommener auszudrüken. Der angeführte französische Schauspieler muß dafür halten, daß man durch deutlich bestimmte Regeln alles nachmachen könne. Es scheinet

(*) S. die Schauspielkunst in Leßings Beyträgen zur Historie des Theaters im 1. Th. S. 506.

(†) Ein verdienstvoller berlinischer Künstler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer sein möglichstes gethan, diesen großen Mann bekannter zu machen. Er hat so wol seine Larven, die das berlinische Zeughaus zieren, als verschiedene andre Werke auf eine geistreiche Art geäzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen grössern Werke dieses fürtrefflichen Mannes bekannter zu machen!

scheinet aber, daß ein Mensch, der in eine gewisse Leidenschaft gesetzt ist, sie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äussere, die, zusammen genommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechanisch ohne unser Bewußtseyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewisse Leidenschaften fühlen, unbekannt sind, so kann der Vorsatz zu ihrer Würkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie, nach welcher wir unserm Gesichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber würklich traurig, so setzt sich alles von selbst in die gehörige Gestalt.

Wir scheuen uns also nicht, gegen das Ansehen eines Meisters in der Kunst den Schauspielern zu empfehlen, daß sie sich unaufhörlich befleißen sollen, sich in alle Arten der Empfindungen zu setzen. Finden sie ihre Seele nicht weich genug, mit dem Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu seyn, so thun sie wol, wenn sie solche Rolen, für die sie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf sich nehmen. Ein Mensch, der vorzüglich zu sanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt ist, muß sich nicht unterstehen, die Role eines Wüterichs zu spielen.

Der Schauspieler, dem die Natur eine Fähigkeit, alles zu empfinden, verliehen hat, kann dieselbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der besten Dichter ohne Unterlaß lesen, und jeder merkwürdigen Scene so lange nachhängen, bis seine Einbildungskraft dieselbe ihm auf das lebhafteste vormahlt. Denn dadurch wird er selbst in die Leidenschaft versetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch so viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Ursachen auch gleiche Würkungen haben, so sind diese doch in Absicht auf die Aeusserungen der Leidenschaften, bey verschiedenen Menschen verschieden. Eine grosse Seele äussert jede Empfindung grösser und edler, als eine kleine. Zwey Menschen von verschiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es ist demnach nicht genug, daß der Schauspieler sich in die Empfindung setze, die er ausdrüken soll: er muß sie in dem besondern Licht, in der bestimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet sich anders, wie der gemeine Mensch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falschen Ausdruk wird das Gegentheil dessen, was der Dichter gesucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz schildert, der Schauspieler aber einen hochtrabenden Menschen vorstellt, so verändert sich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen stillen tiefsitzenden Schmerz haben will, der Schauspieler aber heult, so wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falsche Nachdruk verderbt alles.

Es gehört so sehr viel dazu, im Ausdruk vollkommen zu seyn, daß man sich über die kleine Anzahl vollkommener Schauspieler gar nicht wundern dårf. Natur und Fleiß müssen sich zu seiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verstand, jeden Charakter sich auf das bestimmteste vorzustellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Gesicht stellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in sich hervor bringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium sind diese Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter seiner Role auf das vollkommenste ergründen, bis er die kleinsten Schattirungen desselben erkennt; die Handlung, in welcher dieser Charakter sich äussert, muß ihm in ihren kleinesten Umständen ganz vor Augen liegen; die besondere Veranlassung zu dem Spiel der Leidenschaften muß er auf das genaueste erwägen, und alles so lange überlegen, bis er sich selbst vergißt, und sich gleichsam in die Person verwandelt, die er vorstellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig sey, den Ausdruk desto vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwey Finger breit über das natürliche gehen. (*) Allein die Gefahr, durch das übertriebene frostig zu werden, muß den Schauspieler sehr behutsam machen. Der jüngere Riccoboni hat sehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen stark genug ist. Leute, welche sich allen Eindrüken der Leidenschaften ohne Verstellung überlassen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauspieler dieselbe erreichen, und mit dem edlen Wesen, das Personen von erhabnerm Stande an sich zu haben pflegen,

(*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

pflegen, verbinden, so braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, sich selbst in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu versetzen, gesagt haben, gilt hauptsächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es ist unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die sie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Mensch, der unversehens fällt, aus einer sich selbst unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Instinkt die Stellung annimmt, die ihn am sichersten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde; eben so würkt sie in allen Leidenschaften auf die verschiedene Nerven des Körpers. Der Schauspieler, der sich in ein richtiges Gefühl zu setzen weiß, wird sich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

Von dem Ausdruk, in so fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, haben wir anderswo gesprochen. (S. Vortrag.)

Unter allen Künstlern hat der Tänzer das schwerste Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann sich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß sie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darstellen. Alle seine Schritte und Bewegungen sind künstlich, sie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müssen sie den Charakter der Natur an sich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte sind die Worte, welche uns sagen, was in seinem Herzen vorgeht.

Es ist den grossen Schwierigkeiten, die diese Sache hat, zuzuschreiben, daß man so wenig vollkommenes in dieser Kunst zu sehen bekömmt. Die Tänzer sind mehr gewohnt, künstliche Bewegungen, schweere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenschaft, sondern bey nahe jede Schattirung derselben Leidenschaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Diese sind die wahren Elemente, das Alphabeth des ächten Tanzens, oder diese Kunst beruhet auf gar keinen Grundsätzen. Diese Elemente aufzusuchen, sie in ordentlichen und zusammenhängenden Bewegungen wieder darzustellen, aus verschiedenen zusammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zusammen zu setzen, das eine bestimmte Handlung ausdrükt, ist das eigentliche Werk des Tänzers.

Ausdruk in der Musik. Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstükes. Ein solches Werk, das blos unsre Einbildungskraft mit einer Reihe harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäfftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne schön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben ergözt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Gesang, ausser der vollkommenen Fortströhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeusserungen eines fühlenden Herzens verräth, so dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichsam zu einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Gesanges in ihr hervor bringt. Die Harmonie sammelt alle unsre Aufmerksamkeit, reizet das Ohr, sich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlassen.

Der Ausdruk ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrüklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, denn beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewundrung. Einmal stärket und erhöhet sie unsre Seelenkräfte; und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfliessen.

Aber wie erlangt der Tonsetzer diese Zauberkraft, so gewaltig über unser Herz zu herrschen? Die Natur muß den Grund zu dieser Herrschaft in seiner Seele gelegt haben. Diese muß sich selbst zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften stimmen können. Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyspiel der zwey Tonsetzer, welche in Deutschland am meisten bewundert werden, Grauns und Hassens, beweist die Würkung des Temperaments auf die

die Kunst. Dem erstern hatte die Natur eine Seele voll Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimnisse der Kunst in seiner Gewalt hatte, so war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal scheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entschlossene auszudrüken hatte. Hasse hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, ist in allem, was seinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es ist sehr wichtig, daß der Künstler sich selbst kenne, und wenn es bey ihm steht, nichts unternehme, das gegen seinen Charakter streitet. Allein dieses hängt nicht allemal von seiner Willkühr ab. So wie ein epischer Dichter sich in alle, selbst einander entgegen gesetzte, Empfindungen muß setzen können, indem er jezt einen friedfertigen, oder gar feigen, denn einen verwegenen Mann, muß sprechen machen, so begegnet es auch dem Tonsetzer. Er muß also da, wo ihm die Natur weniger Beystand leistet, sich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künstlern zur Uebung empfohlen haben. Außer dem aber muß der Musikus sich ein besonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenschaften zu erforschen. Er muß die Menschen nur in diesem Gesichtspunkt sehen. Jede Leidenschaft hat nicht bloß in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht versteht, einen richtigen Verstand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja so gar unterscheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief sitzende Zärtlichkeit, eine starke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueste Erforschung des natürlichen Ausdruks muß der Musikus die äußerste Sorgfalt wenden; denn wiewol der Gesang unendlich von der Rede verschieden ist, so hat diese doch allezeit etwas, welches der Gesang nachahmen kann. Die Freude spricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geschwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des starken und schwächern, des höhern und tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert sich in langsamen Reden, tiefer aus der Brust geholten, aber weniger hellen Tönen. Und so hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieses muß der Tonsetzer auf das allerbestimmteste beobachten, und sich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächst befleiße er sich, die Würkungen der verschiedenen Leidenschaften in dem Gemüthe selbst, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenschaft treffen wir eine Folge von Vorstellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, Gemüthsbewegung, wodurch man jede Leidenschaft ausdrükt, schon anzeiget. Es giebt Leidenschaften, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ströhmen sie schneller, mit einem mäßigen Geräusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fort reißen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Musik ist vollkommen geschikt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und er Wissenschaft genug besizt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt. Diese Mittel sind 1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und schweere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß. 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmt werden. 3) Die Melodie und der Rythmus

mus, welche an sich selbst betrachtet ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle diese Vortheile muß der Tonsetzer wol überlegen, und die Würkung jeder Veränderung mit scharfer Beurtheilung erforschen; dadurch wird er in Stand gesezt, jede Leidenschaft auf das bestimmteste und kräftigste auszudrüken. Wir haben Beyspiele, daß Leidenschaften, die sich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterscheiden, die Kunst der Musik nicht übersteigen. So hat der fürtrefliche Graun in der Operette Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden und dem Ottomannischen Serail vorzüglich eigen ist, vollkommen ausgedrukt. Ein großer Beweis von den Fähigkeiten der Musik, den schweersten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche so wol dieser große Mann, als andre Tonsetzer vom ersten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenauesten Ueberlegung und des äußersten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfodert. Wir wollen dem, der dieses Wesentlichste der Kunst zu erreichen sucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu seiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonstük, es sey ein würklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesezt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stüks festgesezt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen, oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen, oder eines Zornigen sey. Wenn er auch durch einen Zufall sein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefehr eingefallen ist, so untersuche er den Charakter desselben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks festgesezt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervor bringen will. Das beste ist, daß er sich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zustand vorstelle, in welchem sich dieselbe natürlicher Weise in dem Lichte zeiget, worin er sie vortragen will; und wenn seine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer gesezt worden, alsdenn arbeite er, und hüte sich irgend eine Periode, oder eine Figur einzumischen, die außer dem Charakter seines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewissen angenehm klingenden und auch in Absicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Sätzen verleitet die meisten Tonsetzer, dieselben gar zu ofte zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß diese Wiederholungen dem Ausdruk ofte ganz entgegen sind. Sie schiken sich nur zu gewissen Empfindungen und Leidenschaften, in denen das Gemüth sich gleichsam immer nur um einen Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorstellungen sich beständig ändern, nach und nach stärker, oder auch schwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In diesen Fällen sind öftere Wiederholungen desselben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonsetzer die Worte vorgeschrieben, auf welche er den Gesang einrichten soll, so erforsche er zuerst den wahren Geist und Charakter derselben; die eigentliche Gemüthsfassung, in welcher sich eine solche Rede äußert. Er überlege genau die Umstände des Redenden und seine Absicht; dadurch setze er den allgemeinen Charakter des Gesanges fest. Er wähle die tüchtigste Tonart, die angemessene Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung würklich hat; die Intervalle, wie sie der anwachsenden oder sinkenden Leidenschaft am natürlichsten sind. Dieses Charakteristische muß durch das ganze Stük herrschen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein besonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In besondere, umständliche Betrachtung einzeler Dinge, lassen wir uns hier nicht ein. Die Absicht ist hier nur, den Meister der Kunst aufmerksam und behutsam zu machen. Was die besondern Würkungen der Tonart, der Bewegung, des Rythmus, der Intervalle, auf den Ausdruk betrift, davon

davon ist in den besondern Artikeln über diese Kunstwörter verschiedenes angemerkt worden.

Es ist auch guten Meistern in der Kunst begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine ist, daß sie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche sie außer dem Zusammenhang genommen; da sie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrscht, zuwider ist. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, in dem man eine Verneinung dazu sezt. Anstatt: *seyd nun wieder fröhlich*, sagt man auch wol; *weinet*, oder *trauret nicht mehr*. Die Verneinung, *nicht mehr*, ist ein abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrüken kann. Sie muß also den ganzen Gedanken zusammen nehmen, und etwas tröstendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort weinet oder trauret legen, so würde man gerade das Gegentheil dessen sagen, was man sagen soll. Und doch haben große Meister diesen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendsten Gesang einen Frost streut, der alles verderbt, entsteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu mahlen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Musik liegen, oder doch an dem Orte, wo man sie bey Gelegenheiten gewisser Worte anbringt, eine sehr widrige Würkung thun. Wir haben aber davon in einem besondern Artikel gesprochen. (S. Gemähld in der Musik.)

Ausgang.

(Dramatische und epische Dichtkunst.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges End erreicht, so daß nun nichts mehr geschehen kann, das zu dieser Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, ist die Verschwindung dieser Prinzeßin in dem Augenblik, da sie soll geopfert werden, und die Erscheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflösung wird derselbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, so wol epische, als dramatische Handlung einen Ausgang haben müsse, ist daraus offenbar; weil es unmöglich ist ein Zeuge einer interessanten Handlung zu seyn, und sich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derselben gesehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung gesezt, wie doch die Sachen zulezt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget sie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Ist der Ausgang vollkommen, so muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieses oder jenes, das in der Handlung vorgekommen ist, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat: er ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zulezt alle Vorstellungen über die Handlung zusammen treffen, und ist unvollkommen, wenn er nicht alle unsre Erwartungen über die Personen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken ist der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er soll eine immer daurende Vorstellung von einer guten oder bösen Würkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke lassen. In diesem Falle ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er wahrscheinlich und natürlich sey, weil sonst der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böser Jüngling, durch Verführungen der Wollust zu großen Schandthaten verleitet werden, und zulezt in die äußerste Schmach gerathen könne. Diese Vorstellung würde man nicht für wahr halten, sie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrscheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatische Vorstellung die Zuschauer mit der Ueberzeugung nach Hause schiken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtschaffenheit verbunden, Mittel sind, sich aus den schwerresten Verlegenheiten heraus zu helfen; so muß der Ausgang der Handlung die höchste Wahrscheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen soll. Man muß deswegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, sondern auf solche Auflösungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in solchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Mensch erwarten konnte, auf den plözlichen Tod einer Hauptperson, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müssen in der Handlung selbst Ursachen liegen, die den Ausgang bewürken.

Dabey muß er etwas ausserordentliches oder sonst stark rührendes haben, damit sein Eindruk unauslöschlich bleibe.

Er ist zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Lustspiel, wo es blos darauf ankommt, den Zuschauer ein paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter sich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglüken, so hat er seinen Endzwek erreicht; der Zuschauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den poßirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deswegen hatten auch die mimischen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, sagt Cicero, (*) est jam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde Scabella concrepant, aulaeum tollitur. Deswegen haben auch Plautus und Moliere, eben nicht allemal die gröſte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

(*) Orat. pro Caelio.

Es kommt hier auf die Absicht des Dichters an; aus dieser muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang sey, und worauf es dabey hauptsächlich ankomme. Wer den Tod des Cäsars vorstellen will, kann zur Absicht haben, einen Tyrannen zu schreken; sie kann aber auch seyn, die patriotischen Gesinnungen seiner Mörder im höchsten Lichte darzustellen. In beyden Fällen ist der Ausgang zwar einerley; aber seine besondre Behandlung muß bey jeder Absicht anders seyn. Es ist ganz unnöthig, sich hierüber umständlich einzulassen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerksam gemacht werde, den Ausgang genau nach seiner Absicht einzurichten, und nach Beschaffenheit des lezten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerspiel ist er überhaupt weit wichtiger, als im Lustspiel, weil die tragische Handlung an sich wichtiger ist, und grosse Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glüklichen Ausgang haben soll. So ist er auch gröstentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schreken in den Gemüthern zurüke lassen, so muß er einen andern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdräßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unsre Erwartung nicht völlig befriediget, so erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüßiges anhängt; wenn er den starken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebensachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder schwächt. Beym Ausgang einer ernsthaften Handlung muß der Zuschauer voll Gefühl seyn; die Hauptpersonen müssen in der Lage, worin sie durch den Ausgang versezt worden, seine ganze Seele erfüllen. Dieses soll der Dichter wol bedenken, und sich sorgfältig hüten, irgend etwas einfliessen zu lassen, was zu dieser Vorstellung unnütze ist.

Aus allem diesem erhellet, daß in ernsthaften Stüken der Ausgang, so ein kleiner Theil der Handlung er auch ist, mit der genauesten Ueberlegung müsse behandelt werden. Mit diesem Artikel ist der von der Auflösung zu vergleichen.

Ausladung.

(Baukunst.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Gesims weiter heraus steht, als das nächst vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Gesimsen das hauptsächlichste Ansehen. An den Fußgesimsen, welche eine Festigkeit haben müssen, steht das unterste Glied nothwendig am weitesten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß sich an den obern Gesimsen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegen gesetzte End ausmachen.

Es ist ein Hauptgrundsatz zur Bestimmung der Ausladungen, daß sie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran sie sind, ein gutes Verhältniß haben müssen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Gesimses bestimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmannischen Verhältnisse können zur Regel angepriesen werden. Nämlich die Ausladung verhält sich zur Höhe:

in der Rinleiste und dem Riemlein wie	1	zu	1.
im Wulst	2	—	3.
in der ablaufenden Leiste und im Reif	1	—	2.
im Ablauf in den niedrigen Ordnungen	3	—	4.

im Band . . . . 3 zu 5.
in der Glokenleiste . . 4 — 5.

Die besondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgesimsen und andern Verzierungen der verschiedenen Ordnungen, werden durch die Bestimmung der Auslaufung und in den Artikeln, darin diese Theile insbesondre beschrieben sind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunst.)

Die Weite, um welche der äusserste Rand eines Gliedes von der Achse der Säule heraus tritt. Die Bestimmungen der Auslaufung der verschiedenen Glieder werden bey Beschreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunst.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geschreyes ist, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenschaft durch die Stärke des Tones, an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenschaften auszudrüken; die Worte, als bedeutende Zeichen dessen, was in uns vorgeht; und denn bloße Töne, die keine deutliche Begriffe mit sich führen, sondern bloß durch die Heftigkeit der Empfindung mechanisch ausgestoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenschaften bestrebt sich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weise an den Tag zu legen, und fühlt währender Rede ofte, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher stößt sie gleichsam solche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weise anzeigen.

Die Ausrufung entspringt also ganz natürlich aus allen starken Empfindungen, sie seyen angenehm oder widrig. Die Töne, welche die Natur in solchen Umständen aus uns erpreßt, sind nach der Beschaffenheit der Empfindung verschieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verschmähung. Die deutsche Sprache ist in diesem Stük eine der ärmsten; die griechische aber die reichste. Außer dem angeführten O! und Ach! haben wir selten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hahy! zum Ausdruk des Zorns hinzu gethan. Der Mangel solcher charakterisirten Töne wird bisweilen durch die Apostrophe ersezt; wenn man plözlich ein höheres Wesen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenschaft, oder vielmehr in derselben die lebhaftesten Augenblike, die heftigsten Stiche der Empfindung anzuzeigen, indem sie uns eine sehr lebhafte Vorstellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geschreyes zu verwandeln. Man siehet aber hieraus zugleich, daß sie in den redenden Leidenschaften nur selten vorkommen könne. Sie ist einiger maaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der während dem Rollen des Donners die Empfindung plözlich rühret und gleich wieder verschwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich sind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung so plözlich entsteht, daß man nicht Zeit haben kann, sich auf Worte zu besinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenschaften redet, muß sich wol in Acht nehmen, die Ausrufung nicht allzu sehr zu häufen, noch sie anderswo, als in den heftigsten Augenbliken, anzubringen; denn durch den Misbrauch derselben fällt man in das frostige. Es ist ganz wider die Natur, daß die überwältigende Anfälle der Leidenschaft ofte kommen, oder lange anhalten. So bald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen ersetzen will, so wird man kalt. Sie würken nur alsdenn, wenn man uns so viel verständliches von der Gemüthslage gesagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreiffen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironisch wird, so wie in dieser Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

O! edler Lohn für meine Mühe,
Wenn ich mich in der Zeitung sehe,
Bey einem Schelmen, oben an.

Diese Figur thut ihre beste Würkung, wenn der Redner seinen Satz aufs äusserste gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem bekräftiget. Z. E. Illud queror, tam me ab iis esse contemptum, ut haec portenta, me Consule potissimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis

pecuni-

[illegible] in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! consilia dissoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Würkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorstellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem sehr lebhaften Ausdruk, und reizet seine Vorstellungskraft, genau auf das, was kommen soll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, so wird die Rede frostig.

Ausschweiffung.

(Schöne Künste.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorstellungen, welche der Hauptsache nur mittelbar nützlich sind. Die Alten betrachteten die Ausschweiffung, welche bey den griechischen Grammatikern *παρεκβασις* genennt wird, nur, als einen rhetorischen Kunstgriff. Quintilian sagt deshalb, sie sey die Einmischung fremder, aber der Hauptsache nützlicher Vorstellungen. Alienae rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Dahin rechnet er den Kunstgriff, da der Redner mitten in der Hauptsache etwas einmischt, das der Sache zwar fremd ist, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weise für die Hauptsache einnimmt.

Allein die Ausschweiffung erstrekt sich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künstlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausschweiffung angebracht, da er uns von seinem Inhalt auf sein verlohrnes Gesichte bringt.

Jede Ausschweiffung unterbricht den Zusammenhang der Hauptvorstellungen, und muß demnach mit grosser Behutsamkeit angebracht werden, wenn sie nicht nur der Hauptsache nicht schaden, sondern Vortheil bringen soll. Sie thut die beste Würkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptsache gehört, die Vorstellung, die man hat erweken wollen, ganz oder größtentheils bewürkt ist. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit lassen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in diesem Fall nichts mehr zu sagen hat, so kann man durch eine Ausschweiffung den Leser oder Zuhörer in der guten Verfassung, darin man ihn gesezt hat, unterhalten, und ihr den hohen Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweise entsteht, sondern ofte von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorstellungskraft; so kann eine geschikte Ausschweiffung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerühret wird, den Vorstellungen einen großen Nachdruk geben.

In scherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Absicht haben, kann man am leichtesten ausschweiffen. La Fontaine hat seinen Fabeln und seinen Histörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausschweiffungen gegeben. In Werken von ernsthaftem Inhalt können die Ausschweiffungen bisweilen auch als Ruhepunkte angesehen werden, in denen die Aufmerksamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausschweiffung, als ein charakterisirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menschen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausschweiffungen in den Mund leget, so dienen sie ungemein zur lebhaften Schilderung desselben. Denn solchen Leuten sind die Ausschweiffungen ganz natürlich.

Eben so natürlich ist die Ausschweiffung einem Menschen, der von einer einzigen Vorstellung stark gerühret, sich derselben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumerey geräth, worin keine enge Verbindungen mehr statt haben. Dies ist ofte der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf sehr entfernte Gegenstände sind eine Art der Ausschweiffung, welche der Ode ganz eigen ist.

In Werken, wo die Vorstellungen sehr gedrängt sind, wie im Trauerspiel, haben die Ausschweiffungen schwerlich statt. Es ist verdrüßlich, wenn man bey interessanten Scenen, wo man in beständiger Erwartung des folgenden ist, durch Ausschweiffungen in der Folge seiner Vorstellungen immer unterbrochen wird.

Außenseite.

(Baukunst.)

Eine der Hauptseiten eines Gebäudes, die man von außen übersieht. Ein vierekigtes ganz freystehendes Gebäude hat also vier Außenseiten. Die vornehm-

vornehmste ist die, welche gegen den besten Plaz von aussen gestellt ist, und an der der Haupteingang zum Gebäude ist. Eine gute Außenseite trägt das meiste zu dem Ansehen eines Gebäudes bey. Die Maße desselben ist auch in den grösten und prächtigsten Gebäuden etwas so einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die besondre Betrachtung der Außenseite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Ansehen zu geben, ist ein wichtiger Theil der Kunst. Die Aussenseiten müssen gleich den Charakter des Gebäudes an sich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinstimmung der Theile entsteht, die besondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geschmak, der in den Aussenseiten herrscht, muß den Stand dessen, der das Haus bewohnt, oder die Bestimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß sich an seinen Aussenseiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieses anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallast, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meisten Regeln der Baukunst gehen auf die Schönheit der Außenseiten, weil sie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die ersten Grundsätze angesehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Aussenseiten zum beständigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemessenen Entfernung, die dem Auge noch verstattet, auch die kleinern Theile zu unterscheiden, muß sie auf einmal, als ein festes, regelmäßiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Diesem Grundsaz zufolge, muß sie einen der Höhe angemessenen Fuß, und ein solches Gebälke haben. (S. Ganz.) Ferner muß alles seine angemessene Grösse und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenstern durchgebrochen seyn, weil im ersten Fall das Ansehen der Festigkeit geschwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump scheinet. Diesem zufolge müssen auch die Säulen, wenn man sie anbringt, weder zu enge, noch zu weit auseinander stehen. (S. Säulenweite.)

Alle herunter laufende Linien, müssen genau senkrecht, und alle queer überlaufende genau waagerecht gehen. Jede dieser Linien muß ihren bestimmten Anfang und ihr bestimmtes Ende haben, so daß keine sich mitten an der Außenseite verliehret. Alle Achsen der Säulen und Pfeiler, die über einander stehen, müssen eine einzige Linie ausmachen, so wie die Mittellinien aller waagerecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Ist die Außenseite von einer beträchtlichen Größe, so muß sie in mehrere Haupttheile oder Parthien eingetheilt seyn. Von diesen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie seyn, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an sich zieht. Auf diese Weise entsteht recht in der Mitte der Außenseite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchschauet, und die Uebereinstimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Diese Haupttheile müssen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches schweerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überschreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, so muß man sie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenseiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn sie nicht als Theile andrer Theile, als der Säulen oder Pfeiler, betrachtet werden. Denn zu geschweigen, daß sie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angesehen werden, verschwinden, so thun sie noch die schädliche Würkung, daß sie das Aug zerstreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es ist überhaupt ein höchstwichtiger Grundsatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenster, kein angehängtes Schnitzwerk, so hervor stehe, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu lassen, um seine Aufmerksamkeit auf das einzele zu richten. Wenn an einer Außenseite die Haupttheile sich die Waage so halten, daß keiner davon das Auge auf sich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genossen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge an sich loken, bis die Haupttheile gefaßt sind, so ist sie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenseite die Art und den Geschmak, auch die besondre Bestimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müsse, ist schon erinnert worden. Die Ueberlegung dieses Punkts ist den Baumeistern um so mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen diesen Grundsatz des guten Geschmaks begeht, gar nicht selten sind. Ueberhaupt aber ist zu wünschen, daß

man

man von den heutigen allzu sehr mit Zierrathen überhäuften Aussenseiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurük kehre, die mehr auf das Grosse, auf das blos regelmäßige und ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entstehenden Reichthum gesehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Aussenseiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuschauer davor stille stehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenster, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzusehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn sie winklicht, und wenn zwischen den grossen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verschläge wären, so muß auch einem von gutem Geschmake geleiteten Auge die Anordnung einer Aussenseite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu sehen ist. S. Anordnung.

Ausweichung.

(Musik.)

Ausweichen heißt in der Musik aus dem Ton, worin man eine Zeitlang den Gesang und die Harmonie geführt hat, (*) in einen andern Ton herüber gehen. Dieses geschieht in der heutigen Musik in jedem Tonstük, und in den längern Stüken vielmal, so wol die nöthige Abwechslung empfinden zu lassen, als um den Ausdruk desto vollkommener zu erreichen.

(*) S. Ton.

Insgemein bleibt der Gesang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worin er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verschiedene andre Töne aus; und endiget sich zulezt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük gesezt ist.

Jeder Ton hat seinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er sich von allen andern unterscheidet. Das Ohr fühlt dieses, so bald der Ton, worin modulirt worden, verlassen, und gegen einen andern vertauscht wird. Aber ein Ton sticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darin verhalten sie sich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtschaft ist. Führt man den Gesang so durch verschiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden absticht, so empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genauesten Zusammenhang ist. Dergleichen Gesang schikt sich zu sanften und stillen Empfindungen. Hingegen würden solche, da der Affekt ofte und plötzlich abwechselt, sehr wol durch einen Gesang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne stark gegen einander abstechen.

Da überhaupt das Gehör in der Musik niemals beleidiget werden darf, so muß man diese Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal so zu machen wissen, daß nichts gezwungenes, nichts abgerissenes darin sey: wiewol auch dieses in Fällen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen sind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Ansehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man sich darin aufhalten kann, zu überlegen?

1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch sie sich von allen andern unterscheidet. In dieser Tonart modulirt man, so lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter derselben liegen: so bald aber ein andrer Ton gehört wird, so bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlassen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur spielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, so empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart soll verlassen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieser bloße Wink aber ist noch kein würklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Diese Ankündigung muß nun so geschehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf diese Erwartung ein Accord, der der neuen Tonart eigenthümlich zugehört, so ist die Ausweichung vollendet, und man befindet sich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier ist nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? dieses kann auf mehrerley Weise geschehen, und ist verschieden, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ist. Der halbe Ton unter dem Haupttone, den man das subsemitonium modi nennt, hat eine grosse Kraft, die Erwartung des nächsten halben Tones

Tones über sich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. s. f. Daher haben die französischen Tonlehrer diesen Ton Note sensible, die den Ton bezeichnende Note, genennt.

Wenn also während der Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es sich in der Tonleiter befindet, so erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächsten Accordes der Ton seyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyspiel:

A

Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, ist der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weise in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächsten Harmonie der Grundton G mit seinem Accord; so ist die Erwartung erfüllt, und man ist in G dur ausgewichen.

Wenn also der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter dessen, darin man würklich ist, sein Subsemitonium nicht hat, so dienet dieses, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Ist man in C dur, so hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Dis, Fis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, dessen große Septime er ist, Cis kündiget D an, Fis aber G u. s. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, seine große Septime schon in dem Ton, darin man ist, so dienet sie nicht zu dieser Ankündigung. So hat der Ton F, seine große Septime E schon in der Tonart C dur. Will man nun in dieser den Ton F ankündigen, so kann E dieses nicht verrichten, weil es dem Ton, darin man ist, nicht fremd ist. Hingegen hat F seine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann diese dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyspiel.



Die kleine Septe in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen soll, dessen Quarte dieser fremde Ton ist. Dieses wird durch den folgenden Accord noch mehr bestätiget, da es offenbar wird, daß dieser fremde Ton nicht seine Untersepte D bezeichnen soll, wozu Cis nöthig wäre, sondern den Ton F, dessen Quarte er ist.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, so kann auch die Septe, welche in diesen Tonarten klein ist, zur Bezeichnung derselben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



so weiß man, in dem der Accord D angeschlagen wird, noch nicht, ob dieses der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll seyn soll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welcher die kleine oder natürliche Septe zu D moll ist; so erwartet man, daß in diesem neuen Ton soll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkommt, völlig bestätiget wird.

Es ist also gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieses geschieht allemal durch ein, dem Ton darin man ist, fremdes x oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf diese Weise angekündigt werden. Bisweilen begnügt man sich, sie blos zu berühren, und doch in der Hauptmodulation fort zu fahren. Wenn also die Ausweichung auf die Art, wie beschrieben worden, angekündigt ist; so muß sie vollendet und der neue Ton völlig festgesezt werden. Dieses geschieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in selbigen schließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyspiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz festgesezt. Hiemit ist also die erste Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton durch ein dem Ton darin man ist, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man sich indessen in dem neuen Tone nicht aufhalten, sondern davon gleich wieder in einen andern

andern gehen, so geschieht der Schluß nicht völlig, sondern man vermeidet ihn. Wie dieses geschehe, ist an seinem Orte gezeiget worden. (*)

(*) S. Cadenz.

2) Was hat man aber in Ansehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darin man sich in demselben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundsätze annehmen, wodurch die Auflösung dieser Frage bestimmt wird. Der erste ist dieser: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu stark gegen einander abstechen sollen, wodurch eine zu schnelle Veränderung des Charakters entstehen würde; es sey denn, daß der besondre Ausdruk es erfodere. Der zweyte Grundsatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verliehren sey. Geschähe dieses, so wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerrissen; die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zusammenhang, und es würde eine eben so schlechte Würkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem ersten Grundsaz wird also erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Gesez des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächst verwandten Töne ausweichen soll. Deswegen gehört die Betrachtung von der Verwandtschaft der Töne, von der besonders gehandelt worden ist, (*) hieher. Dabey ist auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stüken, dergleichen kleine Lieder sind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt sich mit einer oder zwey Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke geht und endiget. Ist ein Stük sehr lang, wie die Concerte zu seyn pflegen, so kann man in mehrere, und so gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe Verwandten geht. Sieht man den Ton, dahin man ausgewichen ist, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einschränkungen angehet, so kann man wieder aus diesem in alle andre, die seine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entsteht eine ungemein starke Mannigfaltigkeit der harmonischen Schattirungen.

(*) S. Verwandtschaft der Töne. Tonführung.

Will man sich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; so muß man den zweyten vorher angeführten Grundsaz nicht aus den Augen lassen. Dieser wird den Tonsetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, sich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu sehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöscht, weil der die Tonart bezeichnende Ton das Subsemitonium h, in F dur ausgelöscht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geschieht dieses durch D moll, wo eben dieses b als die Sexte nöthig ist, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man sich also, wenn der Hauptton C dur ist, in F dur oder D moll feste setzen, so würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger ist es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in solche ausweiche, die fast alle natürliche Intervalle des Haupttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erst in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geschehen kann, von diesem aber hernach in seine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geschehen könnte, so würde durch die, dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des Hapttons C dur würklich ganz ausgelöscht werden. Da man auch allemal wieder auf denselben zurüke kommen muß, so würde eine so sehr entfernte Tonart dieses zurük kehren auch sehr schweer machen.

Hieraus folget also, daß man die Töne, dahin man aus dem Hapttone unmittelbar ausgewichen ist, niemals ganz als solche Töne ansehen könne, die nun die Stelle des Haupttons vertreten, es sey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denselben stufenweise wieder in den Hauptton zurük zu kehren.

Man muß so gar in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um sie der Haupttonart gemässer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur ist, zuweilen C an statt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h statt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des Haupttones zu erhalten.

In welchen Ton man ausgewichen sey, thut man wol, so viel möglich, den Accord des Haupttones oder seiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu lassen. Deshalb ist man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen; denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, dessen Haupt-

Hauptton C dur ist, während der Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, eben dieses C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A wieder vorkommen.

Dieses ist das wichtigste, was in Ansehung der Ausweichungen zu beobachten ist. Damit man die natürlichsten Ausweichungen so wol, als die schiklichsten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik übersehen könne, haben wir, nach dem Beyspiel, das Rousseau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt.



Das mit A bezeichnete System ist als ein Modell anzusehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man sich verweilen könne, und dieses kann auf alle andre Durtöne angewendet werden. Die natürlichste Ausweichung ist in seine Quinte, oder G dur; nach dieser ist die in die Sexte A moll die natürlichste u. s. f. die härteste ist in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man sich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man von Anfang acht Takte lang in dem Hauptone modulirt, so schiken sich vier Takte für die Dominante desselben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muster für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart ist, stellt das System B vor.

In Ansehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben soll, ist die natürlichste und auf die Verwandtschaft gegründete Regel diese: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen gesezte. Also weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieser Regel ist leicht einzusehen. Nämlich allen grossen Tonarten ist die grosse Septime, und die grosse Sexte natürlich. (*) Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in seine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, so wird die Septime zur Terz. Eben so läßt sich auch das übrige begreiffen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beständigen Erneuerung des Gefühles von dem Hauptton angemerkt worden ist, deutlicher in die Augen falle, kann man sich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorstellen:

Hauptton.

C dur.

G dur.	A moll.	E moll.	F dur.	D moll.
A moll.	H *	Fis *	G *	E *
H *	C dur.	G dur.	A moll.	F dur.
C dur.	D moll.	A moll.	B *	G *
D *	E moll.	H *	C dur.	A moll.
E moll.	F dur.	C dur.	D moll.	B *
Fis *	G dur.	D *	E *	C dur.

Die oberste Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem sind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus diesem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöscht werde, in Acht nehmen, daß die mit * bezeichnete Töne bey dieser Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten so behalten, wie die Tonleiter C dur sie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, so müßte dieses itzt D moll seyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann also überhaupt sagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als solche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergessen zu machen.

Authentisch.

(Musik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Musik; (*) nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in dessen Octave herausnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in seine Octave herauf stieg, und auch in diese Quinte den Schluß machte. Dieses ist in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.

(*) S. Tonart.

(*) S. Tonart.

B.

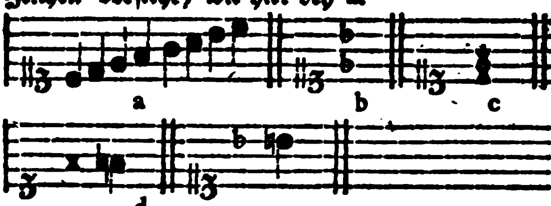
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatonischen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den siebenden.(*) Er war in der ältern Musik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein grosses vierekigtes B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedrukt. Itzt wird der eine dieser Töne schlechtweg B, der andre H genennt.

(*) S. System, Tonleiter, A.

So oft ehemals ein Gesang in Noten gesezt wurd, mußte nothwendig auf der siebenden Stufe das Zeichen b oder ♮ stehen, damit man wissen konnte, welche von den beyden Sayten B sollte gegriffen werden, die tiefere b oder die höhere ♮.

Da in der heutigen Musik auch jeder der übrigen sechs diatonischen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. s. f. so hat man diese beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung bey behalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien bestehenden Notensystem, außer dem Schlüssel kein Zeichen vorsteht, wie hier bey a.



so bedeuten die sieben Noten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; stehet aber das Zeichen b auf dem Notensystem, so zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten Stufe, steht, um einen halben Ton tiefer nehmen müsse; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, sondern dis, auf der siebenden nicht H, sondern B. Eben diese Bedeutung hat das runde b, so oft es einer besondern Note vorgesezt wird. Ist das Zeichen x auf einer oder mehrern Stufen des Notensystems vorgezeichnet, wie. bey c, so bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieselbe Stufe fallen, der höhere müsse genommen werden, z. E. nicht F, sondern Fis, nicht C, sondern Cis, u. s. f. Will man nun mitten im Stük einen solchen Ton wieder ändern, und die Würkung der vorgezeichneten b oder x wieder aufheben, so sezet man das vierekigte B oder ♮ vor, wie bey d, wo die Note [note] nun nicht Fis, sondern F bedeutet, und die Note [note] nicht B, sondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B ist. S. Tonart.

Balkon.

(Baukunst.)

Ein an der Außenseite eines Gebäudes erhabener freystehender Austritt vor den Fenstern. Die Balkone dienen hauptsächlich dazu, daß man aus einem Zimmer gerade in die offene Luft austreten kann, um sich daselbst desto bequemer überall umzusehen. Zu dem Ende sind sie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer versehen.

Man bringt sie insgemein an dem ersten Geschoß in die Mitte der Außenseite an, um diesem Theil dadurch mehr Ansehen zu geben. Die größten fassen drey Fenster in ihre Länge. Sie werden entweder frey, auf starke aus der Mauer hervortretende Kragsteine oder Balken gesezt, oder auch durch Thermen, Carpatiden oder ordentliche Säulen unterstüzt, und gerade über den Eingang angeordnet. In diesem lezten Fall bekommt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Ansehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieses einer der ungeschiktesten Fehler ist,(*) so sollte er schlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang würklich verfinstern würde, so lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und lasse entweder die beyden andern Theile des Gebälkes ganz weg, oder man baue sie über die Platte, und seze alsdenn das Geländer darauf; so bleibet jedes in seiner Natur.

(*) S. Gebälke.

Es ist seltsam, daß auch die geschiktesten Baumeister, so gar an der vornehmsten Stelle der Gebäude, durch solche ungereimte Ausschneidung der Gebälke den guten Geschmak so gerade vor den Kopf stoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in dem zweyten Hof des Schlosses in Berlin geschehen ist.

Ballet.

(Musik.)

Ist die Nachahmung einer interessanten Handlung durch den Tanz. Einigermaaßen ist es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegorische Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epische Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intrigen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geist dieser Handlung und die Aeusserung der verschiedenen dabey vorkommenden Leidenschaften durch bloße Stellung, Gebehrden und Bewegung vorgestellt. Man ist zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient Noverre, der seine Kunst mit dem Aug eines Philosophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt, für eine bloße Lustbarkeit. (†)

Der gemeine Tanz ist eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen, und braucht nichts, als dieses zu seyn: das Ballet ist ein Tanz, der die Zuschauer intereßiren soll. Es muß also nothwendig etwas anders seyn, als der gemeine Tanz. Es ist ein Schauspiel, oder macht einen Theil desselben aus. Also muß es den allgemeinen Charakter des Schauspiels an sich haben. (*)

(*) S. Schauspiel.

Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schweerlich unter die Werke des Geschmaks gezählt zu werden; so gar nichts geistreiches und überlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsamern Gebehrden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herum rasen, und niemand kann errathen, was dieses Schwärmen vorstellen soll. Es ist nichts ungereimteres, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmakte Lustbarkeit auf der Bühne zu sehen. Es scheinet also kaum der Mühe werth, daß diese Materie in einem ernsthaften Werk in besondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich ist, diesen Theil der Schauspielkunst zu veredlen, und dem Ballet einen ansehnlichen Rang unter den Werken des Geschmaks zu geben, wenn es nur Balletmeister gäbe, die, wie Noverre, dächten, so wollen wir es hier nicht ausschließen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geschmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeister, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauspieler bringen Scenen aus dem moralischen Leben vor unsre Augen, die sehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorstellungen hat auch der Balletmeister in seiner Gewalt. (*) Er verdienet also eben so gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

(*) S. Tanzkunst.

Daß jede interessante Handlung durch ein blos stummes Spiel könne so vorgestellt werden, daß der Zuschauer einen starken Antheil daran nimmt, beweisen die historischen Gemählde. Diese stellen einen einzigen Augenblik einer solchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge solcher Vorstellungen enthalten, wo alles ein ganz anders Leben bekommt. Die Musik, von welcher es beständig begleitet wird, verstärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum soll man eine interessante Handlung durch ein stummes Spiel vorstellen, da das Drama sie vollkommener vorstellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, so wie sie geschehen ist, als durch den Tanz nachgeahmt sehen? wozu kann also das Ballet nützen? Wenn diese Zweifel nicht könnten gehoben werden, so müßten wir das Ballet

(†) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action, qu'il représente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet, dont je ne sentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une exposition, un noeud, un denouement, ne sera plus qu'un simple divertissement de danse. V. Lettres sur la danse par Mr. Noverre.

Ballet von den Werken der schönen Künste ausschliessen.

Man kann verschiedenes zur Beantwortung dieser Zweifel anführen. Vors erste giebt es sehr interessante Handlungen, die sich zum eigentlichen Drama nicht schiken, weil es ihnen an der Größe oder Ausdehnung fehlt. *Valerius Maximus* erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in seinem Landhause von Straßenräubern besucht worden, die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit dieses großen Mannes, und die, selbst Räubern, dadurch erwekte Ehrfurcht, in Minen, Gebehrden und Bewegung vorgestellt zu sehen. (†) Diese Handlung schikt sich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte Größe. Die Geschichte enthält sehr viel Handlungen dieser Art.

Hiernächst giebt es Empfindungen und Leidenschaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgestellt zu werden, wo so viel Nebendinge die Aufmerksamkeit zu sehr zerstreuen; die man besser empfindet, wenn alles, was geschieht, sich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik sehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter seine Bürger zurük kömmt, und von diesen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? dergleichen Vorstellungen können auf keine beßre Weise, als durch den Schauspieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künstliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es ist gar nicht zu leugnen, daß unsre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als würkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorstellungen bey nahe unmöglich machen. Die heutigen Schauspiele haben nicht die geringste Beziehung auf öffentliche Nationalsitten. Doch hebt dieses die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von außerordentlichem Genie nicht sollten, wenigstens bey gewissen Gelegenheiten, dem Schauspiel überhaupt, und einzeln Veranstaltungen desselben eine wichtigere Wendung geben können.

Inzwischen könnten die Schauspiele, als bloße Privatanstalten betrachtet, so wie sie gegenwärtig sind, durch würklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn diese in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorstellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in seiner Gewalt, wodurch die Leidenschaften sich am kräftigsten äußern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwischen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die stärksten seyn müssen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenstand, der nun den Geist oder das Herz beschäfftiget, in neuen Gesichtspunkten zeiget, so kann er sehr viel zur Würkung des Stükes beytragen. In so fern also die Schauspiele überhaupt wichtig seyn können, kann es auch das Ballet seyn. Aber freylich müßte es eine andre Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Diese zu erfinden ist keine geringe Sache.

Die Versuche müßten von dem, was das leichteste ist, anfangen. Das sittliche scheinet leichter, als das leidenschaftliche zu seyn. Ballete, die blos einen allgemeinen sittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernsthaftigkeit, oder lieblichen Anstand der Sitten ausdrüken, ohne eine besondre Handlung vorzustellen, sind das leichteste. Wenn man uns nach einem interessanten Drama, je nachdem es einen lustigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze diese Empfindungen überhaupt, nach dem besondern Gepräge der Sitten des Volkes, bey dem die Handlung geschehen ist, vorstellt, so thut ein solcher Tanz seine gute Würkung.

Aber besondre Handlungen in dem Ballet vorzustellen ist höchst schweer, weil es gar zu leicht ins abgeschmakte fällt. Es soll nicht die Handlung selbst, sondern gleichsam eine Allegorie derselben seyn. Hat der Balletmeister eine bestimmte Handlung gewählt, so muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derselben zuerst aufsuchen. So viel deren in der Handlung sind, so viel Absätze

 oder

(†) Valer. Max. L. II. c. 10. Haec postquam domestici Scipioni retulerunt, fores reserari eosque intromitti jussit: qui postes ianuae tamquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deosculati, positis ante vestibulum donis, quae Deorum immortalium numini consecrari solent, laeti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares revertunt. — — Hostis iram admiratione sui placavit; Spectaculo praesentiae suae, latronum gestientes oculos obstupefecit.

oder Perioden muß sein Ballet haben. Denn muß er auf eine geschikte mahlerische Vorstellung solcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptsache seiner Vorstellung ausmachen. Was zwischen diesen Augenbliken liegt, ist von gemäßigtem Inhalt, wozu er schikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Personen gemäß sind. Dabey sollten die zur Mode gewordenen symmetrischen Stellungen und Bewegungen der Personen eben so sorgfältig vermieden werden, als der Mahler sie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Personen einerley Bewegung und Stellung haben, und so aussehen, wie eine einzige tanzende Person, die man durch ein vielseitiges Glas zehenfach sieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauspiele aufgeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Gesang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurd so viel, als zum Verstande der Handlung nöthig schien, gesagt, und das Tanzen wurd durch Arien unterbrochen. Davon hat Menestrier ein besonders Werk geschrieben. (*) Verschiedene sehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey Rousseau finden. (*) Es läßt sich aus den verschiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß sie auch bey ihnen von zweyerley Gattung gewesen; daß einige als Schauspiele einer besondern Art aufgeführt; andre aber, als Theile der dramatischen Vorstellungen auf der Bühne vorgestellt worden. Die Ballete der alten waren ganz charakteristisch; einige stellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre waren Nachahmungen besondrer Begebenheiten.

(*) Traitté des Ballets par le P. Menestrier.

(*) Dictionnaire de Musique Article Ballet.

Band.

(Baukunst.)

Ist ein grosses plattes Glied, welches an Gebälken und Gesimsen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. In der dorischen Ordnung haben die im Gebälke vorkommende Bänder ihre bestimmten Abmessungen. In verschiedenen Gebäuden werden die Geschosse durch breite Bänder an der Außenseite abgetheilet. Sie schiken sich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Außenseite herauf gehen; denn die Bänder müssen ununterbrochen durch die ganze Außenseite weglaufen. S. Geschoß.

Baß.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefsten Stimme eines Tonstüks; denn das Wort kommt von dem italiänischen basso, tief, her: insbesondre aber wird diese Benennung demjenigen Theil eines Tonstüks gegeben, welcher die Reyhe der tiefsten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemessen werden. Dieses recht zu verstehen ist zu merken, daß jedes Tonstük aus einer oder aus mehr zugleich singenden oder spielenden Stimmen oder Parthien bestehe. Die Parthie, welche nur die tiefsten Töne der menschlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es sey daß sie allein den Gesang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich singen. Ein solcher aus den tiefsten Tönen bestehender Gesang wird ein singender Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Gesang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen bestehende Gesang, eine Harmonie macht. Ein solcher Baß also, ist der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefsten Töne, das Ohr also, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Gesang ausmachen, damit, als mit dem Grund, worauf sie gebaut sind, oder, als mit der Quelle, woraus sie entspringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entsteht.

Es ist an einem andern Ort angemerkt worden, (*) daß, wenn eine Sayte oder Pfeiffe in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt, selbige zugleich viel andre Töne von verschiedener Höhe vernehmen lasse, davon der tiefste um eine Octave höher ist, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorstellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt 1 nennt, so sind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, u. s. f. Nun ist bekannt, daß der Klang der tiefsten Töne am längsten anhält, die höhern aber bald verschwinden. Indem also der Ton 1 fortklinget, kann man verschiedene höhere Töne nach einander anschlagen, wodurch ein Gesang gebildet wird,

(*) S. Harmonie.

wird, der ohne Absicht auf den Charakter seiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt hat, harmoniret. Dadurch bekommt also der Gesang seine harmonischen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt sich so wol der Ursprung des Basses, als seine Würkung in dem Tonstüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodischen Gesang führen, schlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern singenden Töne genommen sind, und dadurch bekommt der Gesang eine neue Kraft, so wol zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

Ein solcher Baß, der eigentlich keinen Gesang, sondern blos die Harmonie führet, wird itzt als eine, jedem Tonstüke wesentliche, Parthie angesehen; und dadurch scheinet die Musik der neuern Zeiten sich hauptsächlich von der Musik der Alten, die diesen Baß allem Ansehen nach nicht gekannt haben, zu unterscheiden. Wer sich also von der Beschaffenheit der neuern Musik einen rechten Begriff machen will, muß sich vorstellen, daß eine Reyhe tiefer Töne in einer Folge hintereinander mit Nachdruk angeschlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieser Töne das Ohr beschäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verschiedene andre Töne, die mit den tiefen eine harmonische Verbindung haben, einen Theil des Gesanges fortführen. Das Gehör ist demnach beständig mit zwey Gegenständen beschäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne; und mit der Folge der höhern den Gesang bildenden Töne, die mit den tiefern verschiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren besondern Gang den Gesang ausmachen.

Die beschriebene Reyhe der tiefsten Töne des Tonstüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichsam zum Maaße der Harmonie dienet: der singende Baß hingegen ist ein Gesang, dessen Töne in dem Umfange der tiefsten Menschenstimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bey seiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Basses vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind: eigentlich entstehen sie aus dem Basse; weil der Gesang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Basses gegründet ist. Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Gesang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn wird er erst vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Gesanges hinzukommt.

Der Abstand des Basses von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ u. s. f. klingen, zeiget offenbar, daß die singenden Stimmen dem begleitenden Baß niemal näher, als eine Octave kommen sollen, weil sonst nothwendig die Harmonie gestöhrt wird. Wenn man z. E. im Basse die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzusetzen wollte; so würde jeder von diesen, so wie der Grundton selbst, noch seine Terz und seine Quinte vernehmlich hören lassen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones sehr dissonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerstöhrt werden. Je tiefer demnach die singenden oder concertirenden Stimmen herunter gehen, je tiefer müssen auch alle Töne des begleitenden Basses genommen werden. Es ist daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln schon den tiefsten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzusehr von den obern Stimmen entfernt seyn, weil das Ohr ihre Verhältnisse nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man nur ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das ist, zu dem Tone 1 die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. alle übrigen $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. s. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob sie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man also den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, so würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Gesang bis auf die höchsten Töne gehen lassen, und dennoch einen tiefen Baß dazu nehmen, so müssen auch die dazwischen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des Höchsten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch diese wichtige Regel für den Tonsetzer, daß die nächsten Stimmen am Basse in Ansehung der Harmonie weit sorgfältiger müssen behandelt werden, als die sehr entfernten. Denn die stärksten Dissonanzen sind in einer großen Entfernung vom Basse von geringer Würkung, weil ihre Vergleichung mit dem Basse schweer wird; da hingegen die leichteste Dissonanz, die nur eine Octave über dem Basse liegt, sehr empfindlich ist.

Es läßt sich aus dem angemerkten leicht abnehmen, daß die einfachesten Bässe die besten sind; daß ein begleitender Baß nur alsdenn einer Auszierung fähig ist, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bäße, wo jeder Grundton, anstatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Würkung gegen ihn thun können, oft angeschlagen wird, meistens von sehr schlechter Würkung seyn müssen; daß endlich der Baß allemal eine herrschende Stärke haben und nach Beschaffenheit der obern Stimmen gut besezt seyn müsse; denn nichts schwächt die Musik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bäße sind in vielstimmigen Sachen eine überaus schweere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meistentheils steigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und so umgekehrt; (*) so kann man sehr leichte gegen den Ausdruk anstoßen. Von zwey Menschen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine die Stimme erheben, wenn der andre sie sinken läßt. Also ist ein guter singender Baß allemal für ein Meisterstük zu halten.

(*) S. Bewegung.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel Begleitung gehandelt. Hieher gehört noch verschiedenes, was in den Artikeln **Generalbaß**, **Besetzung**, **Grundbaß**, **gebundener Baß**, **Contrebaß**, angemerkt worden.

Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmützel und andre Gefechte vorgestellt werden. So wie die poetische Beschreibungen der Schlachten und Gefechte dem epischen Gedicht ein großes Leben geben, so sind sie auch ein guter Gegenstand der Mahlerey. Der Mensch liebet so wol das, was ihn erschüttert und seine Einbildungskraft gespannt hält, als die Art des außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich ist. Da sie Handlungen empfindender Wesen sind, so können sie auch als moralische Gegenstände angesehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantasie erschüttern. Er kann mehrerley Paßionen und Charaktere schildern. Aber es wird ihm schweer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein so bestimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Historie geschieht. Die vollkommene Einheit scheinet diesen Gemählden zu fehlen. Man siehet Bestrebungen und Gegenbestrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuschauer nicht recht bekannt ist. Daher haben diese Stüke sehr selten das einnehmende eines guten historischen Gemähldes, dessen Handlung genau bestimmt ist.

Doch kann es auch besondre Fälle geben, wo eine Bataille in diesem Stük der Historie gleich kömmt. Von dieser Art wäre die Vorstellung eines Gefechts um einen todten Körper, da die eine Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beschützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in solchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spur anzutreffen ist.

Diese Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen sind dabey das vornehmste. Sehr merkwürdige oder sehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darin anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derselben Beschaffenheit haben. Ueber das besondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt Leonh. da Vinci, einen sehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen lesen wird. (*)

(*) S. Traitté de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

Von der **Meulen**, **Curtois**, sonst **Burguignon** genennt, **Perocel** und **Martin** werden unter den Franzosen für die besten gehalten. In Deutschland hat **Rugendas** sich in dieser Art hervor gethan. In dem größten Stil sind die Bataillen des Alexanders von **Le Brün** gemahlt, welche jederman durch die berühmten Kupferstiche des **Audran** bekannt sind; wiewol die Originale anfangen selten zu werden.

Der

Der Holländer, Schwonebek, hat sie auch gestochen, aber sehr verdorben.

Bauart.

Der besondre Geschmak, wodurch sich die Gebäude verschiedener Völker von einander unterscheiden. In diesem Sinn sagt man: die griechische, römische, gothische, italiänische, französische, Bauart. Von der griechischen und römischen Bauart können wir eigentlich nur aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichste daran, das den Charakter dieser alten Bauarten ausmacht, ist eine edle Einfalt und Größe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfachesten Verhältnissen der Haupttheile entsteht; eine nur aus großen Verzierungen durch Säulen entstehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den späthern Zeiten des Alterthums diese Pracht auch in kleinern Verzierungen gesucht worden. (*) Die italiänische Bauart, so wie sie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meistern eingeführt worden, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen sehen, und scheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die französische Bauart hat weniger Größe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeit und Annehmlichkeit, ist auch in kleinern Theilen genauer. Die Gothische zeiget eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Größe und Pracht, bey welcher die guten Verhältnisse gänzlich aus den Augen gesezt sind, und die nicht selten etwas Abentheuerliches hat.

(*) S. Baukunst.

Wenn man frägt, welche Bauart die beste sey; so könnte man antworten; für Tempel, Triumphbogen und große Monumente sey die alte Bauart die beste; für Palläste die italiänische, aber mit der griechischen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäusern aber die französische.

Baukunst.

Wir betrachten hier die Baukunst nur in so fern der Geschmak einen Antheil daran hat; das mechanische darin, obgleich jeder Baumeister dasselbe genau verstehen muß, gehört nicht hieher. Dieses, nebst dem wissenschaftlichen, das der Baumeister aus der Mathematik schöpfen muß, davon abgesondert, so bleibt noch genug übrig, um dieser Kunst einen Rang unter den schönen Künsten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunst seine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, sich der Aufmerksamkeit zu bemächtigen, den Geist oder das Herz einzunehmen; den guten Geschmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewissen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft fesselt; diese Talente muß der Baumeister so gut, als jeder andrer Künstler besitzen. Eben der Geist, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeister beleben, wenn er in seiner Kunst groß seyn soll. Alles, was er, durch diesen Geist geleitet, hervor bringt, ist ein wahres Werk der schönen Künste. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein Gebäud aufgeführet wird, bestimmt dessen Haupttheile; durch mechanische und mathematische Regeln bekömmt es seine Festigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein Ganzes zusammen zu setzen, das in allen seinen Theilen jedes Bedürfniß unsrer Vorstellungskraft befriediget; dessen überlegte Betrachtung den Geist beständig in einer vortheilhaften Würkung erhält; das durch sein Ansehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewundrung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget; dieses sind Würkungen des durch Geschmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt sich ein großer Baumeister einen ansehnlichen Rang unter den Künstlern.

Wie diese Kunst in ihren Ursachen so edel, als irgend eine andre ist; so kann sie auch ihren Rang durch ihre Würkungen behaupten. Woher hat der Mensch überhaupt seine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinstimmung, gewiß nützliche und wichtige Begriffe; woher hat er die ersten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewundrung der Größe, und selbst von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenstände, die der Bau der Welt ihm vor Augen stellt? Sieht man nicht, daß der erste Anwachs der menschlichen Vollkommenheit, der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuschreiben sey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiste zu der elenden Barbarey und dem

dem viehischen Zustand seiner Einwohner sey? wenn dieses nicht kann geleugnet werden, so kann man auch der Baukunst, die jeden nützlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranstaltung, nach einer andern Art, hervor bringet, den Nutzen zur Cultur des Geistes und des Gemüthes nicht absprechen.

Wer irgend einen Geschmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenständen hat, der lese die Nachricht, welche Pausanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Würkungen es auf einen Athenienser müsse gehabt haben, in einer solchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menschlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Würkung auf die Veredlung des Menschen dergleichen Gegenstände haben können. Ist die Nation, die in den besten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenste, und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten sind, Menschen, die nichts weniger als barbarisch sind; so folget daraus nicht, daß jene nicht viel gutes an sich haben, das sie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß diese nicht noch vollkommener seyn würden, wenn sie den guten Einfluß dieser Kunst auch empfunden hätten. So wenig man indessen sagen kann, daß die Baukunst eben die wichtigste Kunst zur Cultur des Menschen sey, so wenig kann man ihr den Antheil, den sie nebst andern Künsten an dieser allein wichtigen Sache hat, ganz absprechen.

Das Wesen der Baukunst, in so fern sie die Frucht des vom Geschmak geleiteten Genies ist, besteht darin, daß sie den Gebäuden alle ästhetische Vollkommenheit gebe, deren sie, nach ihrer Bestimmung, fähig sind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein schiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geschmak in den Verzierungen von außen und innen; dieses sind die Eigenschaften, die der Baumeister jedem Gebäude geben muß.

Also muß er, wenn ihm die eigentliche Bestimmung desselben angezeiget wird, die Haupttheile in der schiklichsten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommensten ist, erfinden; die gefundenen Haupttheile dergestalt in ein Ganzes zusammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil seinen schiklichen Ort bekomme, sondern das ganze, auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, seinem Charakter und seiner Bestimmung richtig entsprechendes, und nach seiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache; jeder einzele Theil muß bis auf die geringste Kleinigkeit so seyn, wie er sich zu dem, was er seyn soll, am besten schiket. Es muß überall Verstand, Ueberlegung und guter Geschmak aus dem Werk hervor leuchten. Alles unnütze, alles unbestimmte, alles widersprechende, alles verworrene, muß auf das sorgfältigste vermieden werden. Wenn das Aug durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, so muß es so gleich auf die wesentlichen Haupttheile geleitet werden, selbige wol unterscheiden können, und wenn es davon gesätiget ist, auf die kleinern Theile geführt werden; deren Bestimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine solche Harmonie, ein solches Gleichgewicht der Theile seyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervor steche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerksamkeit stöhre. Kurz, alle Weisheit und aller Geschmak, den man an dem äußern und innern Bau des menschlichen Körpers bewundert, daran alles vollkommen ist, muß nach Beschaffenheit des Gegenstandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken seyn.

Also hat der Baumeister, wie jeder andre Künstler, die Natur für seine eigentliche Schule zu halten. Jeder organisirte Körper ist ein Gebäude; jeder innere Theil ist vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er bestimmt ist, tüchtig; alle innere Theile sind in der bequemsten und engesten Verbindung; das Ganze hat zugleich in seiner Art die beste äusserliche Form, und ist durch gute Verhältnisse, durch genaue Uebereinstimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Diese Eigenschaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deswegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeister die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger sind, als dem Mahler; denn dieser kann schon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervor bringen, da der andre nicht die Werke der Natur, sondern das Genie und den Geist derselben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Aug nöthig ist. Der Mahler erfindet seine Formen nicht, sie sind schon in der Natur vorhanden; aber der Baumeister muß sie erschaffen.

Deswegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunst einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als die ist, die sie durch andre Talente erwerben kann. Elende Gebäude, die bey einer gewissen Grösse weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widersinnische Veranstaltungen, abentheuerliche Verhältnisse, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieser Art durchgehends herrschen, sind ein untrüglicher Beweis von dem Unverstand und dem schlechten Gemüthszustand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in seinen geringsten Gebäuden und in den kleinesten Theilen derselben, wahren Geschmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget? Bey den Thebanern war ein Gesetz, nach welchem ein Mahler, der ein schlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld gestraft wurd. (*) Wichtiger wär es, in einem gesitteten Staat Gesetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunst einzuführen. Die Aufnahm der Baukunst und ihr Einfluß auf die geringste Privatgebäude ist gewiß der Aufmerksamkeit eines Gesetzgebers nicht unwürdig; und so gut, nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Musik einen Einfluß auf die Sitten haben kann, so gewiß kann die Baukunst dieses thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verstand entworfene und aufgeführte, oder mit närrischen, abentheuerlichen, oder ausschweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein sind, haben unfehlbar eine schlimme Würkung auf die Denkungsart des Volks.

(*) S. Aelianus Var. hist. L. IV. c. 4.

Der gute Geschmak der Baukunst ist im Grunde eben der, der sich so wol in andern Künsten, als in dem ganzen sittlichen Leben der Menschen vortheilhaft äussert. Seine Würkung ist, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverständiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorstellungskräfte zuwider ist, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil sich zum ganzen wol schike; daß das Ansehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit seiner Bestimmung wol überein komme; daß kein Theil und keine Zierrath daran sey, von der man nicht ohne Umschweif sagen könne, warum sie da sey: daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verstand deutlich hervor leuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechischen Baukunst übrig geblieben sind, zeigen sich alle diese Eigenschaften deutlich; sie können als Muster des reinen Geschmaks angesehen werden.

Die ersten Bemühungen in dieser Kunst entstehen natürlicher Weise bey jedem Volke, so bald es sich aus der gröbsten Barbarey losgerissen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit, bekommen hat. Denn es ist dem Menschen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Also fällt der Ursprung der Baukunst in die entferntesten Zeiten, und ist nicht bey einem Volk allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich seyn, die Hauptarten des Geschmaks in der Baukunst, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, diese Kunst übenden, aber sonst keine Gemeinschaft unter sich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde sich viel von dem Nationalcharakter derselben daraus bestimmen lassen. Man würde zwar in allen dieselben Grundgesetze, aber auf sehr verschiedene Weise angewendet, finden.

Der Geschmak, den die neuern Europäer angenommen haben, ist im Grunde derselbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrscht hat. Er scheinet, wie die ersten Anfänge verschiedener andrer Künste, nicht auf dem griechischen Boden erzenget, sondern aus Phönizien und Egypten dahin gekommen zu seyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verstand der Griechen seine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Egypten trift man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Ansehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geschichte sind. An denselben ist schon der griechische Geschmak, auch so gar in kleinern Verzierungen zu entdeken. (*) Von phönizischen, babylonischen und persischen Gebäuden hat sich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der salomonische Tempel ohne Zweifel das Gepräge der phönizischen Bauart gehabt; so kann man auch von dieser sagen, daß sie mit der egyptischen überein gekommen.

(*) S. corinthische Säule; Knauf; dorische Säule.

Man muß also den Orient, und vermuthlich die Länder disseits des Euphrats, als den Geburthsort derjenigen Bauart ansehen, welche von den Griechen auf den höchsten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Diese scheinen die Kunst noch in einem etwas

etwas rohen Zustande bekommen zu haben. Denn noch sind ansehnliche Ruinen griechischer Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geschmaks heraufsteigen, wie die Ruinen von Pestum am salernitanischen Meerbusen, und von Agrigent in Sicilien. (*) Diese Bauart hat in Griechenland und Italien verschiedene besondre Wendungen, als so viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier sind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächsten geblieben. Die Jonier scheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine Art Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptsitz aller schönen Künste geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und so gar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthischen Ordnung zu sehen; dieses haben die späthern Römer noch weiter getrieben. (*)

(*) S. die Vorrede zu Winkelm. Geschichte der Baukunst, und neue Bibliothek der schönen Wissensch.

(*) S. Ordnungen.

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieser fünf alten Ordnungen zur Richtschnur gewählt. Sie sind so gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen schlechter zu machen, sich nicht weit von den Formen und Verhältnissen der Alten entfernen kann. Es ist nicht mehr zu erwarten, daß eine von diesen Ordnungen würklich verschiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer scheinen schon alle mögliche Versuche hierüber erschöpft zu haben. Sie nahmen sich ernstlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es ist angenehm zu lesen, was Strabo hievon erzählt. (*) Dennoch haben diese außerordentlichen Bestrebungen von den besten aus allen Theilen Griechenlandes versammelten Baumeistern nichts, als die einzige römische Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthischen und jonischen besteht.

(*) Geogr. L. V.

Nach Erlöschung der Familie der Cäsaren fieng in Rom die Baukunst an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen despotischen Höfen gemein sind, an: ein Gepränge, das die Augen verblenden sollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieser Art sind verschiedene noch aus diesen Zeiten vorhandene Werke. als; die Triumphbögen der Kayser Severus, des M. Aur. Antoninus, des Constantinus; besonders aber der Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, sank auch die Baukunst. Die Römer brachten sie auch nach Constantinopel, wo sie sich viele Jahrhundert in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurd man immer mehr und mehr für die guten Verhältnisse gleichgültig, und verlohr sie zulezt ganz. Als sich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern festgesetzt hatten, unternahmen sie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geschmaks übrig blieben; fast gar alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen gesezt; desto mehr aber wurd das mühsame, das gezierte, das seltsame und einigermaaßen abentheuerliche gesucht.

Mitten in diesen Zeiten des barbarischen Geschmaks der Baukunst wurden die meisten Städte in Deutschland, und die meisten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeschweiften Bauart noch itzt sehen. Diese Gebäude setzen durch ihre Größe, durch die unermeßliche Verschwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläßigung der Verhältnisse, in Erstaunen. Doch finden sich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz erloschenen Geschmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwischen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden, ist noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältnissen übrig; und in derselben Stadt ist die Kirche Sancta Maria formosa bey nahe noch im antiken Geschmak, im Jahr 1350 von Paulo Barbetta gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verschiedenen Städten Italiens noch zu sehen sind, läßt sich ziemlich deutlich sehen, wie durch diese Zeiten sich noch immer etwas von dem guten Geschmak der Baukunst erhalten hat. Im Jahre 1013 wurd die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geschmak gebauet ist, und im Jahr 1016 wurd der Grund zu dem Dohm in Pisa gelegt. Der Baumeister desselben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiäner Buschetto nennen. Die Pisaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an diesem Gebäude angebracht wurden.

wurden. Bey dieser Gelegenheit liessen sie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um dieselbe Zeit fieng man auch in Rom, Bologna und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewisser Marchione, der zugleich ein Bildhauer war, die schöne Capelle von Marmor in der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom.

Einer der größten Baumeister der mittlern Zeiten war ein Deutscher, den man den Meister Jacob nennte. Er setzte sich in Florenz, wo er das große Franziskanerkloster gebauet hat. Sein Sohn, den die Welschen Arnolfo Lapo nennen, bauete die Kirche des heiligen Creuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche de Sancta Maria de fiore. Dieser starb im Jahre 1200.

Die kleinen Reste des guten Geschmaks breiteten sich doch in diesen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erstaunlichen Gebäuden dieser Zeit, die noch itzt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, ist bey der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit wenig gesundes. Dieses muß man auch von dem Münster in Straßburg sagen, welches im 13. Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erstaunlichsten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeister desselben war ein gewisser Erwin von Steinbach.

Aber in dem 15. Jahrhundert fieng die Baukunst an, sich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten sich von den barbarischen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wieder hergestellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu sehen; man sah nun die alten Ueberbleibsel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältnisse an denselben. Ein gewisser Ser Bruneleschi, der zu Anfange des 15. Jahrhunderts gelebt hat, war einer der ersten, die sich die Mühe gegeben, in Rom, mit dem Maaßstab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieser Zeit an wurd die Aufmerksamkeit auf diese Muster immer größer, bis am Ende dieses und am Anfange des 16. Jahrhunderts Alberti, Serlio, Palladio, Mich. Angelo, Vignola und andre Männer erschienen, die sich ausserordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und so wurde die Baukunst wieder hergestellt.

Doch erschien sie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die spätherη Gebäude des alten Roms, die schon viel Fehler hatten, besonders die diokletianischen Bäder, wurden zu Mustern genommen. Selbst die größten Baumeister, Palladio und Mich. Angelo, nahmen die Fehler des unter den Kaysern schon sinkenden Geschmaks unter ihre Regeln auf, und das Ansehen dieser großen Männer gab ihnen ein Gewicht, das sich bey vielen bis auf diesen Tag erhalten hat. Inzwischen breitete sich der gute Geschmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugall, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch größtentheils in dem wahren Geschmak aufgeführt sind. Doch sind sie so einzeln, daß man nicht sagen kann, die wahre Baukunst sey durch Europa gemein worden. Noch sind genug ansehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeister fast gänzlich vermißt. Indessen, da fast alle Ueberbleibsel der griechischen und römischen Baukunst abgezeichnet, und überall ausgebreitet sind, fehlet es den neuern Baumeistern an nichts mehr, sich in den wahren Geschmak des Alterthums zu setzen, als an überlegter Betrachtung derselben. Wir wollen diesen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunst beschliessen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude bestimmt ist, giebt dem Baumeister fast allemal die Größe desselben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Haupttheile an, wenn er nur, von einem gesunden Urtheil geleitet, fühlt, was sich in jedem Fall für die Personen, Zeiten und Umstände schiket. Sein Werk ist es, die erfundenen Theile wol zusammen zu setzen, ihre besten Verhältnisse zu bestimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und schöne Form zu geben, dessen äusserliches Ansehen so wol, als alles inwendige, nach der besondern Art des Gebäudes, angenehm und schön zu machen. Bey dieser Arbeit muß er durch gewisse Grundsätze geleitet werden, die sein Urtheil über das schöne und angenehme sicher machen; er muß gewisse Erfahrungen haben, die ihm da, wo seine Grundsätze nicht bestimmt genug sind, das Schöne hinlänglich zu er-

zu erkennen geben. Hieraus entsteht die Theorie der Baukunst. Man bemerke zuvoderst, daß es gewisse Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude überhaupt, und bey jedem Theile desselben müssen beobachtet werden, wenn man nicht anstößige und beleidigende Fehler begehen will. Diese Regeln wollen wir die nothwendigen Regeln nennen. Andre aber sind von der Beschaffenheit, daß ihre gänzliche Verabsäumung zwar keinen Fehler veranlassen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervor bringen würde. Diese nennen wir zufällige Regeln. Die Theorie der Baukunst muß demnach zuerst diejenige Regeln angeben, wodurch ein Gebäude so wol im ganzen, als in seinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Diese sind größtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Zusammenhang, Ordnung, Gleichförmigkeit, Eurythmie. Denn die Eigenschaften, welche durch diese Wörter bezeichnet werden, sind alle jedem Gebäude so wesentlich, daß man niemals dagegen anstoßen kann, ohne ein aufmerksames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles anstößige in einem Gebäude vermieden worden, so ist es deshalb noch nicht schön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, sondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieses erfodert zuerst eine genaue Verbindung des Mannigfaltigen in Eines, (S. Schön.) welches durch die Verschiedenheit der Theile, und durch mannigfaltige und gute Verhältnisse derselben hervor gebracht wird. Die Theorie der Baukunst muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verschiedene Theile, die wol übereinstimmen und schöne Verhältnisse gegen einander haben, zusammen gesetzt werde.

Diejenigen, welche über die Baukunst geschrieben haben, sind nicht genau genug gewesen, den Unterschied dieser beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunst zu enge Schranken gesetzt.

Die meisten Baumeister sprechen von den Verhältnissen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derselben auf eine solche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber schlechterdings nothwendig und bestimmt seyn. Sie halten die Abweichungen von diesen Regeln für wesentliche Fehler, da sie doch ofte ganz unschädlich, oder wol gar nützlich sind. Es wäre nach der Meynung vieler Baumeister ein schweeres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechischen Baukunst dem dorischen Fries zukommen, dem corinthischen oder jonischen geben wollte. Viele gehen so weit, daß sie auch in den geringsten Kleinigkeiten nichts verändert wissen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man soll in dem dorischen Fries die Breite der Dreyschlitze zwey Drittel der Höhe, und die Metopen gerade so breit als hoch machen. Brächte ein Baumeister alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber diese vitruvische Verhältnisse, so würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beschuldigen.

Dies ist ein Vorurtheil, das den Geschmak zu sehr einschränkt. Nur die Regel ist gänzlich bestimmt und unveränderlich, deren Verabsäumung einen Fehler hervor bringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menschen zu denken und zu empfinden zuwider ist, und der das Aug nothwendig beleidiget. Auf diese Regeln muß man schlechterdings halten, denn sie sind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden ist, warum in einem Fries Dreyschlitze, in einem andern aber andre Zierrathen seyn sollen; warum das corinthische Capital drey, und nicht zwey Reihen Blätter haben soll; so muß man diese zufällige Schönheiten nicht in nothwendige Regeln fassen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeister eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur ist, als einen Dreyschlitz, der außer dem vitruvischen Verhältniß ist; da doch dieses oft eine Schönheit und kein Fehler ist.

Die nothwendigen Regeln sind in der Natur unsrer Vorstellungen gegründet; die zufälligen sind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, dessen eigentliche Schranken nicht zu bestimmen sind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechischen Baumeister ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältnisse gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm sind. Aber niemand ist im Stand, zu beweisen, daß sie die einzigen guten sind. Von verschiedenen Verzierungen wissen wir, daß sie ganz zufällig sind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle setzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben so viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur schön seyn könne, die nicht in allen Stüken der mediceischen Venus gleicht,

gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältnisse des Apollo in Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunst schreiben, daß sie zuvoderst die nothwendigen Regeln ausführlich und wol aus einander setzen, und deren Beobachtung genau einschärfen; weil es niemal erlaubt ist davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können sie aus den besten Mustern des Alterthums, aus dem Vitruvius und den besten neuern Baumeistern nehmen, ohne deren genauste Beobachtung als schlechterdings nothwendig anzupreisen. Man muß sie nur als ungefehr richtige Gränzen ansehen, welche man niemal weit überschreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für schlechte Baumeister, die selbst kein Augenmaaß und wenig Geschmak haben, ist es sehr gut, wenn sie sich genau an diese Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen sichern Geschmak haben, können sie sehr oft ohne Gefahr verlassen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu sprechen haben, werden wir uns hauptsächlich an die halten, welche Goldmann angegeben hat. Man wird schweerlich einen Baumeister finden, der seine Kunst mit einem so scharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieser. Die allgemeinen, so wol nothwendigen, als zufälligen Regeln müssen auf folgende Hauptstüke besonders angewendet werden. 1) Auf die Anordnung oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere Eintheilung. 3) Auf die Verzierung besondrer Theile. Wenn also die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, so enthält sie folgende Hauptstüke. 1) Allgemeine Untersuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Aussenseiten (Façades.) 5) Betrachtungen und Beschreibungen der verschiedenen Säulenordnungen. 6) Von den kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das mechanische der Baukunst übergehen wir hier.

Baumeister.

Wer den Namen eines guten Baumeisters in seiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten seyn, sondern auch aus den meisten Künsten und Wissenschaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen seyn, wenn wir die Eigenschaften des Baumeisters, die wir in diesen wenigen Worten anzeigen, etwas umständlicher beschreiben.

Wir fodern zuerst von dem Baumeister eine gründliche und weitläuftige Kenntnis der Sitten und Lebensart der vornehmsten Völker, und desjenigen insbesondre, unter welchem er lebt. Diese hilft ihm zuvoderst, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers einzurichten. Jede Classe der Menschen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äusserliche Bedürfnisse, die der Baumeister genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht grosse Fehler begehen will. Die großen müssen nicht nur mehr Plaz zum wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieser grössere Plaz muß anders eingetheilt seyn, als der kleinere des andern. In einem Haus, worin viele Bediente sind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey sind. Dergleichen Umstände, wodurch die Gebäude verschiedener Eigenthümer sich von einander unterscheiden müssen, sind vielerley. Der Baumeister muß sie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächst kann er durch diese Kenntnis ofte solche Einrichtungen machen, die würklich auf den guten Geschmak und das Gründliche in der Lebensart verschiedener Stände ihren Einfluß haben. Es ist gewiß, daß die Menschen sehr oft an gewisse Vortheile und gute Veranstaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten sie dahin leiteten. Der Baumeister, der alles gründliche und vernünftige in der Lebensart verschiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe seiner Gebäude Sachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher versäumte, Gewohnheiten nach zu machen.

Diese Kenntnis kann der Baumeister aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des nützlichen, des anständigen und des geziemenden fehlt. Ohne dieses wird er, wie schon mehrmals geschehen, den gemeinen Bürger, der reich ist, verleiten, vieles, das nur den Großen zukommt, auf eine lächerliche Weise nach zumachen;

 oder

oder den Großen in den Zwang des gemeinen Mannes einschränken wollen. Eine gesunde Beurtheilungskraft des sittlichen in der Lebensart, ist demnach auch eine nothwendige Eigenschaft des guten Baumeisters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das ist, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geschikt anbringen, sondern dieselben Sachen nach dem persönlichen Geschmak der Eigenthümer, nach der besondern Beschaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verschiedene Weise ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, so würde er ofte ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfnisse gegen einander streiten. Denn da muß er das wichtigste von dem geringern zu unterscheiden wissen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen sich glüklich aus Schwierigkeiten heraus helfen.

Ferner ist ihm ein feiner Geschmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude schön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, sondern jede einzele Schönheit, wodurch die Würkung des ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verschiedene mathematische Wissenschaften, das Wesentlichste aus der Kenntnis der Natur, die Mechanik, und alle so wol schöne als mechanische Künste verstehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget ist. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfnisse zum Bau, die Festigkeit der Theile niemals ordentlich bestimmen. Ohne den mechanischen Geist wird er vieles schlecht angeben, den einen Theil zu stark, den andern zu schwach machen. Ohne die schönen Künste, insonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar versäumen, oder von schlechtem Geschmak machen. Ohne die Kenntnis mechanischer Künste wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch sehr unvollkommen seyn werden. Denn der Baumeister ist fast immer betrogen, der sich auf den Geschmak, den Verstand, oder die Geschiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß schlechterdings alles entweder selbst angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachsamen und bessernden Auge besorgen. Ohne Kenntnis der Physik wird er vieles versehen, und gegen die Gesundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Festigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Ansehung der Winde und des Wetters, gegen die schnelle Abführung des Rauchs und der Ausdünstungen, gegen die Bequemlichkeit in Absicht auf Wärme und Kälte, anstoßen.

Aus diesen Betrachtungen lassen sich folgende Vorschriften, die den Baumeister in seinem Studieren führen sollen, herleiten. Er muß zuvoderst durch Erlernung der Historie und der philosophischen Wissenschaften seine Seelenkräfte fleißig üben und stärken, auch sich die nöthige Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit verschaffen. Der künftige Baumeister muß so gut wie der Dichter von Jugend auf in Künsten und Wissenschaften geübt werden. Nachdem er die allgemeine Wissenschaften hinlänglich getrieben, muß er sich insbesondre in den mathematischen Wissenschaften gründlich unterrichten lassen; sich auf das Zeichnen legen, welches er so treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geschmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, sondern im Fall es nöthig ist, dergleichen Sachen auch selbst angeben könne.

Wenn er sich diese vorläufige Wissenschaften und Künste erworben hat, so muß er seinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmsten Gebäude richten, welche in den verschiedenen Ländern von Europa zerstreut sind. Zuerst muß er die verschiedenen Schriften der vornehmsten Baumeister mit großem Fleiß lesen, sich ihre Regeln bekannt machen, und nach denselben zeichnen. Hierauf schafft er sich von den Zeichnungen schöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, so viel er habhaft werden kann. Diese betrachtet er mit einem nachforschenden Auge, zuerst nach ihrem ganzen Ansehen, wobey er genau auf die Empfindung, die sie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbesondre in seiner Verhältniß zum ganzen, in seiner Stellung, in seiner Figur, in seinen Verzierungen und in den Verhältnissen

hältnissen seiner kleinern Theile, mit Zirkel und Maaßstab in der Hand.

Bey diesen Untersuchungen ist es sehr wesentlich, daß er beständig auf die allgemeinen Grundsätze der Baukunst zurük sehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichsam frage: warum bist du da? wie erfüllst du deinen Endzwek? was thust du zum Ansehen, zur Festigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierrath? thust du deiner Bestimmung vollkommen und auf das beste genug? Hiebey ist es überaus nothwendig, daß der Baumeister sich auch durch kein Ansehen verblenden lasse. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden ist, oder das seiner Bestimmung kein Genügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geschmak streitet, so soll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Ansehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und sich selbst dafür zu warnen. Die besten neuen Baumeister haben grobe Fehler begangen, und gewisse den guten Geschmak beleidigende Dinge haben fast überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeister sich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, so reise er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und versäume nirgend, die besten Gebäude so wol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darin zu entdeken, und das gute, das ihm noch nicht bekannt gewesen, daran zu erkennen. Bey diesen Reisen muß er nicht blos einzele Gebäude an sich betrachten, sondern sie im Zusammenhange mit dem Platz, worauf sie stehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln untersuchen.

Von einem vollkommenen Baumeister aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies ist das, was er am leichtesten lernen kann. Er muß ganze Plätze schön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denselben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wissen. Dazu gehören Einsichten, die ins große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einsichten müssen sich von der gemeinen Hauswirthschaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, so wol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürsten, und endlich bis zu dem großen der Policeywissenschaft ganzer Städte und Länder erstreken. Nur derjenige, der sich solcher weitläuftigen Kenntnis bewußt ist, muß sich unterstehen, der Baumeister eines großen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntnisse eines vollkommenen Baumeisters, und in der kostbaren Art, sie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er seltener, als ein großer Mahler oder ein großer Dichter ist. Billig sollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht seyn, große Baumeister zu ziehen, und dieser zufolge sollten aus der Baumeisterschule die fähigsten ausgesucht, und in ihrer Kunst auf öffentliche Unkosten ausgebildet werden. Denn jedem Staat ist daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeister gesetzt werde, welche von dem Staat reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten sie verbunden seyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bausachen beyzustehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverstand, oder die Gewinnsucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verlust an seinem Vermögen zu leiden.

Baustellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verschiedenes, so wol in Ansehung des Ortes oder Platzes, worauf dasselbe stehen soll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes ist so wol auf die Festigkeit des Grundes, als auf die gesunde und bequeme Lage zu sehen. Ungesund ist die Lage an Orten, die an sich niedrig und feuchte, auch an solchen, die zu eingeschlossen sind, und die von Winden nicht können bestrichen werden. Eine allzu hohe Lage führt die Unbequemlichkeit mit sich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzu sehr ausgesetzt wird. Eine mittelmäßige Höhe und trokene Lage ist die gesundeste und angenehmste. Vornehmlich ist auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu sehen. Landhäuser sollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunst kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewässer, niemals hinlänglich ersetzen. Auch ist bey Landhäusern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptsächlich zu sehen, damit die Gärten und Büsche,

sche, die allemal bey einem solchen Hause seyn müssen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten ist bey grossen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie sollen auf freyen und grossen Plätzen stehen, wo man sie übersehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuser und solche Gebäude, wo jede Classe des Volks tägliche Geschäffte hat, sollen, so viel möglich, in der Mitte der Städte gesetzt werden.

Ein grosser Theil der Bequemlichkeit, besonders in freystehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derselben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptseiten, an denen die vornehmsten Zimmer sind, müssen, so viel möglich ist, vor Winden und einschlagenden Regen abgewendet, auch vor der grossen Sonnenhitze verwahrt seyn. In unsern nördlichen Gegenden ist die Nordwestgegend die, daher die heftigsten Winde kommen, und die den stärksten Schlagregen ausgesetzt sind. Ein Haus, dessen Hauptseite nach dieser Gegend gewendet ist, hat hier zu Lande die schlechteste Stellung.

Ein guter Baumeister muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Landesart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Baustellung vermeide, welches um so viel wichtiger ist, weil sie nicht mehr zu verbessern sind.

Bebung.

(Musik.)

Die Bebung eines Tones ist eine überaus schnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche desselben, während seiner Dauer, wodurch er, ohne seine Natur zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt. Daß ein Ton derselbe bleibe, wenn er in seiner Dauer oder Aushaltung wechselsweise etwas stärker oder schwächer wird, ist eine bekannte Sache. Daß er aber auch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne seine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft scheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall, z. E. eine Quinte um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3. abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne; so wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne seinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal wenn diese Abwechslung so schnell geschieht, daß man seine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechselt das stärkere und schwächere, das höhere und tiefere mit solcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung selbst nicht deutlich wird, und dieses giebt dem Tone etwas sanftes, und gleichsam wellenförmiges. Der bebende Ton ist von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdaurenden eben so unterschieden, wie ein sanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahlerey solche Umrisse der ganzen Vorstellung eine Härtigkeit geben, sanfte und bey nahe ungewiß scheinende aber, alles weich und natürlich machen, so ist es auch in dem Gesange. Jeder etwas anhaltende Ton wird steif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein sanfteres Wesen giebt. Dieses ist eine der Ursachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, dessen Sayten durch Federn geschnellt werden, niemal so sanft kann gespielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menschliche Stimme hat den Vorzug, den sie so offenbar vor allen andern Instrumenten hat, größtentheils den sanften Bebungen zu danken, die sie allen anhaltenden Tönen giebt. Es ist ein wesentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit solcher Bebung aushalten. Im Singen ist es am leichtesten, weil die Natur selbst die Werkzeuge der Stimme so gebildet hat, daß sie bey keinem anhaltenden Ton in derselben steifen Spannung bleiben. Auf Instrumenten aber erfodert die Bebung weit mehr Kunst. Am leichtesten scheint sie auf der Violin durch das schnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

Begeisterung.

(Schöne Künste.)

Alle Künstler von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine außerordentliche Würksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwikeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberfluß zu ströhmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieses ist ohne

ohne Zweifel das, was man die Begeisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in diesem Zustande, so erscheinet ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum besten Ausdruk dessen, was es erfunden; dem begeisterten Dichter ströhmen die fürtreflichsten Gedanken und Vorstellungen ungesucht zu; der Redner urtheilt mit der größten Gründlichkeit, fühlt mit der höchsten Lebhaftigkeit, und die Worte zum stärksten und lebhaftesten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeisterte Mahler findet das Bild, das er gesucht hat, vor seine Stirne gemahlt, und in der größten Kraft, er darf nur nachzeichnen; selbst seine Hand scheinet von einer außerordentlichen Kunst geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was soll man aus einer so sonderbaren Erscheinung machen, die dem Philosophen in ihrem Ursprung, und dem Künstler in ihrer Würkung so sehr wichtig ist? Woher kömmt diese ausserordentliche Würksamkeit der Seele, und wie kann sie so glükliche Würkungen haben?

Diese erhöhte Würksamkeit zeiget sich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorstellungskräften der Seele, in jeden mit besonderm Erfolg. In jenen durch andächtige, oder politische, oder zärtliche, oder wollüstige Schwärmereyen; in diesen durch erhöhte Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorstellungen und Gedanken. Also ist die Begeisterung von doppelter Art: die eine würkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorstellung.

Beyde haben ihren Ursprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenstand von besondrer ästhetischer Kraft in der Seele macht. Ist dieser Gegenstand undeutlich, daß die Vorstellungskraft wenig darin entwikeln kann; ist das Gefühl seiner Würkung lebhafter, als die Kenntniß seiner Beschaffenheit, von welcher Art die Gegenstände der gemeinsten Leidenschaften sind; so wird alle Aufmerksamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget sich zu dem lebhaftesten Gefühl. Zeiget sich aber der Gegenstand, der den starken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Gestalt, die der Geist in ihren mannigfaltigen Theilen übersehen kann, so wird mit der Empfindung auch die Vorstellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenstand geheftet; Verstand und Einbildungskraft bestreben sich, denselben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu fassen. Im ersten Fall entsteht der Enthusiasmus des Herzens; im andern Falle die Begeisterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umständlicher in ihrer Natur und in ihren Würkungen betrachtet zu werden.

Der Enthusiasmus des Herzens, oder die erhizte Würksamkeit der Seele, die sich hauptsächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenständen erwekt, in denen wir nichts deutlich sehen, bey denen die Vorstellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand selbst abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Bestreben gerichtet wird. (†) Dabey verliert der Geist den Gegenstand aus dem Gesichte, und fühlt desto lebhafter seine Würkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl; sie sieht nichts mehr als außer sich, sondern alles in ihr selbst. Alle Vorstellungen von Dingen, die außer ihr sind, fallen ins dunkele; sie sinkt in einen Traum, der die Würkungen des Verstandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber desto lebhafter macht. In diesem Zustand ist sie weder einer genauen Ueberlegung noch eines richtigen Urtheils fähig; desto freyer und lebhafter aber äußern sich die Neigungen, und desto ungebundener entwikeln sich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorstellungskraft nun nicht mehr vermögend ist, das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterscheiden, so erscheinet das blos mögliche als würklich; selbst das unmögliche wird möglich; der Zusammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, sondern nach der Empfindung geschäzt; das abwesende wird gegenwärtig, und das zukünftige ist schon izt würklich. Was jemals

(†) Man kann hierüber den Artikel, Empfindung, nachsehen. Ausführlicher aber ist diese Materie in einem Aufsaz abgehandelt worden, der sich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1764, unter diesem Titel befindet. Observations sur les divers états, où l'ame se trouve en exerçant ses facultés primitives, celle d'appercevoir et celle de sentir.

jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Empfindung in der Seele gelegen, kömmt itzt wieder hervor.

In dieser Art der Begeisterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles, was eine nahe oder entfernte Beziehung darauf hat. Daher entsteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrüken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die süße Schwatzhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erstaunliche oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenschaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder starker Bilder; die vielfältige Schattirungen der Empfindung; die seltsamen und träumerischen Verbindungen der Gegenstände; der, jeder Empfindung so genau angemessene, Ton, und alles, was sonst in dieser Art der Begeisterung sich offenbaret.

Dichter, die in diesem Zustand ihre Empfindungen äußern wollen, ergreifen die Leyer, und singen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend sieht man alle diese Würkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdischen Volks.

Dieser Zustand hat seine verschiedenen Grade und mancherley Schattirung, so wol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Person. Bisweilen zeiget sich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Strohms; der Dichter fühlt sich von einer höhern Macht fortgerissen, wie Horaz, wenn er ausruft:

Quo me Bacche rapis tui
Plenum? — —

In dieser Begeisterung reißt er auch uns gewaltig mit sich fort, setzt uns in Erstaunen, oder in Schreken, oder in ausgelassene Freude. Andremale ist sie ein sanft schmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wollust oder Zärtlichkeit zerfließen macht. Alsdenn fließen die Worte, wie ein sanfter Strohm, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorstellungen. Daher entstehen die Oden und Elegien der sanftern Gattung, die den Leser mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder süßer Traurigkeit erfüllen.

Fällt diese Begeisterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zustand eine gesunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen besitzt; so bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig: befällt sie aber Menschen von geringem Verstand und von unordentlichen Leidenschaften, so können ihre Würkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit seyn.

Es ist nicht schweer zu bestimmen, durch was für Gegenstände und in was für Umständen diese Art des Enthusiasmus entstehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlasungen starker Leidenschaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erscheinet ein leidenschaftlicher Gegenstand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das schon für sich zu der Leidenschaft, worauf er sich bezieht, geneigt ist; so entsteht plötzlich die erhöhete Würksamkeit, die der Grund des Enthusiasmus ist. Bey reizbaren Seelen, die gewisse Empfindungen, von welcher Art sie seyn, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden selbige bisweilen von einer gering scheinenden Ursache mit großer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geseufzet, und selbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen schmerzhaften Verlust vertieft gewesen; wer Empfindungen, von welcher Art sie seyen, lange in seinem Herzen genährt hat, der erfährt den vollen Ausbruch derselben, als einen plötzlichen Sturm, so bald eine auch blos zufällige Gelegenheit, nur eine einzige dahin gehörige Vorstellung recht klar macht. Wie ein einziger Funken schnell einen großen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt gewesen; so kann die geringste Vorstellung von einer gewissen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufweken. Auf diese Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewisser Art lange in ihrem Busen genährt haben, der volle Enthusiasmus erwekt, so bald ein damit verbundener Gegenstand, durch welche Veranlasung es seyn mag, in einem sehr lebhaften Licht erscheinet. Horaz sieht seinen Freund, Virgil, in ein Schiff steigen, und wünscht ihm eine glükliche Reise. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer solchen Reise ein; die Zärtlichkeit für seinen Freund setzt ihn in Schreken; er verwünscht die Erfindung solcher verwegenen Reisen, und nun wacht plötzlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menschen gedacht oder empfunden hat. So ist der Enthusiasmus der bekannten Ode an den Virgil entstanden. (*)

(*) Lib. I od. 3.

Die

Die andre Art der Begeisterung äußert ähnliche Erscheinungen in der Vorstellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem starken Reiz, der diese Kraft schnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenstandes entstehen. Soll dieser vorzüglich auf den Geist, und nicht blos auf die Empfindung, würken, so muß er eine deutliche Entwiklung zulassen. Die Vorstellungskraft muß das mannigfaltige darin erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu sehen. Daraus entstehet eine außerordentliche Anstrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt ist, sich so auszudrüken, eine vermehrte Elasticität der Seele, die nun groß genug zu seyn wünschet, einen solchen Gegenstand völlig zu fassen. Der Geist rafft alle seine Kräfte zusammen, ruft sie von allen andern Gegenständen ab, und bestrebt sich nur deutlich zu sehen. Diesen Zustand beschreibt einer unsrer größten Philosophen in folgenden Worten: Psychologis patet in tali impetu totam quidem animam vires suas intendere; maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quasi fundus animae surgat nonnihil altius et maius aliquid spiret, pronusque suppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non posse nobis ipsis, multo magis aliis, videbamur. (*)

(*) Aesthetica. §. 80.

Niemand hat die Tiefen der menschlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieses völlig zu erklären. Doch verdient das wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt sich begreifen, wie gewisse Gegenstände eine Begierde erweken, sie ganz zu fassen und zu entwikeln, und wie die Aufmerksamkeit, durch ein anhaltendes Bestreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beschaffenheit einer Sache, sondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehr und Ruhm sind, große Kraft haben, die Würksamkeit der Seele ganz auf solche Gegenstände zu heften.

Hat der Geist einmal eine solche bestimmte, durch anhaltende Kraft unterstüzte, Richtung bekommen, so ist sein Bestreben nicht nur stark, sondern auch anhaltend. Der gefaßte Gegenstand schwebt ihm unaufhörlich vor Augen; alle andre Vorstellungen werden nur in der Beziehung auf denselben erwogen. So wie der Geizige in allem, was seine Sinnen rühret, nichts als den Geldwerth, der Ruhmsüchtige nichts, als was seine Eitelkeit schmeichelt, gewahr wird; so sieht der Künstler, den ein Gegenstand stark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denselben: nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu fassen, nach seinem Genie, vermögend ist. Daß er den Gegenstand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen sieht, ist sehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache, alle Aufmerksamkeit auf dieselbe benimmt, daß auch das offenbareste darin unbemerkt bleibet; so wird auf der andern Seite durch das Intresse das Auge so geschärft, daß man auch das unmerklichste gewahr wird.

Nun ist es eine aus der Erfahrung bekannte, wie wol schwerer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorstellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenstandes entstehen, sie seyen klar oder dunkel, sich in der Seele aufsammeln, daselbst wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden, unbemerkt keimen, sich nach und nach entwikeln, und zulezt bey Gelegenheit plözlich an den Tag kommen. Alsdenn sehen wir den Gegenstand, zu dem sie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom vor unsrer Stirne geschwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Gestalt vor uns. Dieses ist der eigentliche Zeitpunkt der Begeisterung.

Nun sieht man seinen Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; man sieht in ihm Dinge, die man noch nie gesehen; was man schon so lange zu sehen gewünscht, erscheinet izt ohne Anstrengung; man ist geneigt zu glauben, ein wolthätiges Wesen von höherer Art habe unsre Sinnen geschärft, oder habe auf eine übernatürliche Weise den gewünschten Gegenstand, vor unsre Einbildungskraft gestellt.

Aber dieser glükliche Augenblik, wie wird er hervorgebracht? wie erlangt der Künstler diesen Beystand der Muse?

— Welcher Macht des Gebets von unsträflichen Lippen,
Welchem sanften unschuldigen Zittern der Brust wird gegeben,
Daß die Himmlische ihn in stillen Nächten besuchet,
Oder bey einsamen Quellen verschwiegene Worte zu ihm hauchet?

Wir wollen dem Künstler den glüklichen Wahn, von dem Beystand einer höhern Kraft nicht benehmen;

men; inzwischen aber dem Philosophen, der weniger gläubig ist, folgendes ins Ohr sagen.

Bey der unaufhörlichen Anstrengung der Vorstellungskräfte auf einen einzigen Gegenstand geschieht es wol, und vielleicht auch von ohngefehr, so gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanken davon hervorkommt. Die große Begierde, mit der man den Gegenstand schon so lange in einem hellern Lichte zu sehen gewünscht, wird nun plözlich auf das Lebhafteste gereizt; nun werden alle Nerven gespannt; die Aufmerksamkeit wird jedem andern Gegenstand entzogen; alle Vorstellungen, die nicht mit der einzigen intressanten verbunden sind, sinken in die Dunkelheit. Selbst die Würkung der äußern Sinnen wird so geschwächt, daß der Geist daher keine Zerstreuung zu befürchten hat. Desto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht; izt treten alle gesammelte Vorstellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerstreuung gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünste eingehüllt gesehen, in der Klarheit des hellesten Tages, vor unsern Augen steht, so sieht der Künstler in dem süßen Traum der Begeisterung, den gewünschten Gegenstand vor seinem Gesichte; er vernimmt Töne, wenn alles still ist, und fühlt einen Körper, der blos in seiner Einbildung die Würklichkeit hat.

Hieraus nun läßt sich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zustand der Begeisterung ihre Stärke bekommen, und warum diese einen so vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geschmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorstellung ein ungewöhnliches Leben bekömmt; warum abwesende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als izt vorhanden erscheinen. Hat aber der Künstler in der Begeisterung so lebhafte und so vollkommene Vorstellungen, so wird es ihm auch leicht, sie nach Maaßgebung seiner Kunst, es sey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloße Töne zu äußern.

Einem Werk, oder einem Theil desselben, das in der Begeisterung verfertigt worden, sind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künstler seinen Gegenstand gesehen hat, eingepräget. Alles scheinet aus einer reichen Quelle zu fließen; jedes Wort, jeder Strich ist kräftig, und würkt gerade das, was er würken soll. Man merkt es, daß dem Künstler alles leicht gewesen, daß er nichts gesucht, sondern jedes an seinem Orte gesehen hat; daß er ungedultig gewesen ist, einen Gegenstand, der seine ganze Seele so lebhaft erfüllt hatte, außer sich darzustellen.

Man findet darin nichts mit Sorgfalt abgemessen, nichts das durch gesuchte Verbindungen, sich an das nächste anschließt. Alles folget Schlag auf Schlag, wir werden mit in das Feuer hingerissen, das in der Seele des Künstlers brennt, oder in das sanfte Entzüken gesezt, das ihn außer sich selbst gebracht hat.

Der Künstler, dem es nicht an Verstand und Genie fehlt, kann des guten Fortganges seines Werks versichert seyn, so bald er in Begeisterung gesezt ist; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu sorgen: er darf sich nur seiner Empfindung überlassen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in seiner Phantasie deutlich vor ihm. Ohne Vorsaz und Ueberlegung ordnet seine Seele jeden Theil auf das beste an, bildet jeden auf das lebhafteste aus. Seine Feder oder Pinsel, seine Hand oder sein Mund, sind nicht schnell genung, das darzustellen, was ihm dargeboten wird. Es sah einmal jemand dem Michel Angelo zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künstlers war etwas wildes, der Hammer stürzte in seiner starken Faust mit Macht auf den Meißel, und die abgeschlagene Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken sollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen sollen. (†) Damals war dieser große Künstler in der Begeisterung. Er sah das Bild, welches er darstellen wollte, schon in dem Marmorblok, ungeduldig es heraus zu bringen, schlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war sicher, nichts von dem Bilde, das er sah, weg zu hauen. So feurig und so sicher ist jeder Künstler, dem die Begeisterung ein Bild in die Phantasie gemahlt hat.

Der Grund aller Begeisterung liegt in einem starken Reiz des Gegenstandes, der die ganze Kraft der

(†) Diese Anekdote findet sich in einem der Briefe berühmter Künstler, welche vor wenig Jahren in Italien heraus gekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3. Theil der Sammlung.

der Aufmerksamkeit auf sich vereiniget. Daher sind diese zwey Dinge allemal dazu nöthig; ein Gegenstand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seite des Künstlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenstand löscht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichste Gegenstand ist kaum vermögend eine träge Seele zu erwärmen. Die erste Veranlassung zur Begeisterung hängt also von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre ist eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verstärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der Phantasie, für das Vollkommene des Verstandes, für das sittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung ersetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo in Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künstler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben, sich vergeblich bemühen; wem ein Claudius so schätzbar, als Trajan ist, der muß sich aller schönen Künste enthalten; denn er wird niemal von dem himmlischen Feuer der Muse begeistert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, so muß er diese Gabe der Natur durch fleissige Uebung verstärken. Es gehört zu unserm Vorhaben, daß wir den Künstlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiste haben wir in dem Art. Geschmak ausgeführt. Denn eben die Mittel, welche den angebohrnen Geschmak verstärken und erweitern, erhöhen die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeisterung alle Kraft der Aufmerksamkeit so nachdrüklich auf einen einzigen Gegenstand gerichtet ist, daß alle andren zugleich vorhandenen Vorstellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, so ist hiernächst die Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenstand einzuschränken, auch ein Mittel zur Begeisterung. Diese Fertigkeit aber erlangt man durch scharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyspiel des Archimedes, dem man verschiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein scharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerksamkeit so sehr fesselt, daß auch die stärksten Erschütterungen der äußerlichen Sinnen unmerklich werden. Wer sich demnach im scharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt diese Fertigkeit, seine Aufmerksamkeit zu fesseln, und wird bey vorkommenden Fällen desto leichter in die Begeisterung versezt werden.

Diese strenge Aufmerksamkeit wird ofte durch die Stille der mitternächtlichen Ruh, oder durch die Einsamkeit, erleichtert. Daher finden wir ofte, daß solche äußerliche Umstände die Begeisterung sehr befördern.

Zu diesen wesentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeisterung kommen noch einige besondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künstlers dazu beytrage, läßt sich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholischer Menschen, über die Raserey solcher, deren Geblüth durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen ist, abnehmen. Eine ähnliche Würkung hat jede außerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüths: der Wein, gesellschaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenschaften geben den Grund zur Begeisterung. Ueberhaupt kann dieselbe durch alles, was uns in so starke Empfindungen sezt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche Erschütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in diesen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenstand unsrer Vorstellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerksamkeit auf uns selbst läßt uns bemerken, daß jede Ursache, welche das Geblüthe zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt, die Würksamkeit unsrer Seelenkräfte vermehre. Man ist witziger, lebhafter, scharfsinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüthe etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen mäßigen Ueberfluß starker Getränke dieselbe Würkung erfahren hat. Daher kommt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man sich ein wenig erhizt hat, viel beredter wird, als man anfänglich gewesen. Menschen von empfindlichen Nerven kann die Musik, auch in so fern sie nur harmonisch ist, in ungemeine Leidenschaft setzen, und würklich begeistern.

Und hieraus läßt sich erklären, warum aus ganz entgegengesezten Ursachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm sind, gleiche Würkungen, in Absicht auf die Begeisterung entstehen können. Jene ladet die Seele durch Wegräumung alles dessen, was sie zerstreuen könnte, zur Aufmerksamkeit auf den einzigen Gegenstand ein,

ein; dieses aber treibt sie mit gewaltigen Stößen, gegen die alle übrige Vorstellungen verschwinden, auf den einen Gegenstand hin.

Endlich sind auch die edle Ruhmbegierde, die Lust die Aufmerksamkeit aller Menschen auf sich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefühl der Rechtschaffenheit, gute Mittel zur Begeisterung. Kommen so stärke bewegende Kräfte zu einem glüklichen Genie, und zu einem von gesunder Vernunft wol gesättigten Verstand, zu einer wolgeordneten Einbildungskraft, so entstehen alsdenn die herrlichsten Früchte der Begeisterung, die in den Werken der grössten Künstler bewundert werden.

Begleitung.

(Musik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptstimmen unterstützen, besonders des Generalbasses, der die ganze Harmonie, worauf das Tonstük beruhet, anschlägt. Jedes Tonstük hat, nach der itzigen Beschaffenheit der Musik, eine oder mehrere Hauptstimmen, die den eigentlichen Gesang oder die Melodie führen. Dieser werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptstimmen beständig durch harmonische Töne begleiten. Unter diesen begleitenden Stimmen ist der Baß die vorzüglichste; besonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie beruhet, auch noch die übrigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne anschlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geschieht.

Durch die gute Begleitung erhält also ein Tonstük seine wahre Vollkommenheit; so wie es durch eine schlechte alle Schönheit verlieren kann. Der Tonsetzer schreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukommt, vor; nur in dem Generalbaß, wird blos das Wesentlichste angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlassen; weil es nicht möglich ist, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuschreiben, ohne seine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonsetzer in Absicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Satze selbst zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und ist an den Orten, wo die Regeln des Satzes entwikelt worden sind, zu finden. Die Rede ist hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen sind. Diesen sind (den Generalbaßisten ausgenommen) alle Töne, die sie zu spielen haben, genau vorgeschrieben; also kömmt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeschriebenen an.

Aber auch dazu wird so viel Geschmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuosen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Falle die besondre Beschaffenheit des Instruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er sein Instrument zu stimmen, und jeden Ton auf demselben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wissen.

Des Takts muß er so vollkommen Meister seyn, daß er sich mit der größten Leichtigkeit allezeit nach der Hauptstimme richtet, auch da, wo diese etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler selbst ziemlich bedekt werden können.

Er muß so viel Geschmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Absichten des Setzers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was seine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben soll, wo er die Töne der Hauptstimme zu unterstützen, oder selbigen blos zur Schattirung dienen soll.

Es ist ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeiner Spieler geschikt genug sey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten ist offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verstehen müssen, als Noten lesen und Noten treffen. Dennoch herrscht das berührte Vorurtheil so sehr, daß eine gute Begleitung eine eben so seltene Sache ist, als eine in allen Stüken vollkommene Composition.

Ein vollkommner Begleiter ist vielleicht eine weit seltnere Sache, als ein vollkommener Solospieler. Da man also nur selten voraus setzen kann, daß die Begleiter aus eigner Einsicht und aus Gefühl, was ihnen oblieget, in Acht nehmen, so ist wenigstens darauf zu dringen, daß sie vorsichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können sie sich am sichersten verwahren, wenn sie sich genau an dem halten, was der Tonsetzer ihrer Parthie vorgeschrieben hat; wenn sie nichts dazu thun, und nichts davon weg lassen. Sie müssen

müssen sich dieses tief einprägen, daß sie mit ihren Stimmen weder herrschen, noch sich hervor thun, sondern der Hauptstimme dienen sollen. Sie thun am besten, sich aller Manieren, aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, so wie sie steht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigsten Haltung, so anzugeben, daß man ihre Parthie nicht besonders bemerkt, daß selbige sich hinter der Hauptstimme gleichsam verstekt.

Vorzüglich müssen sich die Baßisten der äussersten Reinigkeit, so wie der höchsten Einfalt, befleissen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Baßiste sich durch Zierrathen zeigen will. Er löscht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus: nicht zu gedenken, daß dem Baßisten das zierlich thun eben so ansteht, als wenn ein alter Mann sich schminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß ist die wichtigste aller begleitenden Stimmen, denn jeder kleinste Fehler desselben verderbt viel, und jede kleinste Schönheit erhebt die Hauptstimme; also ist im Basse nichts klein. Darum sollte er nur Spielern von dem feinsten Geschmak anvertrauet werden. Das gewisseste Zeichen, daß ein Capellmeister den wahren Geschmak der Musik nicht habe, ist dieses, wenn er die Bässe schlechten Spielern anvertrauet.

Wer die besondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Instrumente näher erforschen will, der kann in Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, den ganzen XVII. Abschnitt nachlesen.

Der begleitende Generalbaß hat seine Schwierigkeiten. Man soll die vollständige Harmonie anschlagen. Diese kann der Spieler nicht anders, als durch die vor sich habende Partitur oder durch die Bezifferung des Basses wissen. Hat er das erste, so ist es in geschwinden Sachen sehr schweer, alle Stimmen zu übersehen. Zu dieser Fertigkeit gelangen nur wenige; hat er einen bezifferten Baß vor sich, so macht ihn so wol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem besondern Artikel gesprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die grossen Schwierigkeiten dieser Sache einzusehen wünschet, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbasses nachsehen. Sich in die besondern Regeln der Begleitung einzulassen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig sind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbaßiste nur die Harmonie anzugeben hat, so muß er sich aller Zierrathen, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und sich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er schlechtweg anschlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeschrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeschrieben, so muß er sie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entstünde ein Klimpern, das der Majestät der Harmonie schaden, und auch oft den Gesang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzu gefügt werden müsse, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie selbst an die Hand, da sie zwischen dem Grundton 1 und seiner Octave $\frac{1}{2}$ keinen Ton angiebt. (*) Es ist auch gar leicht zu sehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe seltsam dissonirende Töne hervorbringen würden.

(*) S. Harmonie.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu sehen, daß er die Hauptstimme in einer schiklichen Höhe begleite. Einen hohen Discant soll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Alt in der Höhe einer Discantstimme begleiten; sondern in jedem Fall sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten.

In Ansehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags ist jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachischen Werks mit der genauesten Ueberlegung studire. (*)

(*) Carl Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. II. Theil S. 242. u. f.

Behandlung.

(Zeichnende Künste.)

Durch die Behandlung verstehet man die, jedem Künstler besondre, Art, den Pinsel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in so fern sie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferstecher ein Gesicht durch Punkte, oder durch kleine abgesonderte Striche, oder durch Schraffirungen, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie Pitteri thut; oder durch eine einzige im Zirkel herum laufende Linie, nach Mellans und Turneisers Art, herausbringen. Eben so kann der Mahler die mechanische Führung des Pinsels auf vielerley Arten abändern: einer setzet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde soll gesehen werden, diese Farben in einander zu schmelzen: ein andrer

andrer arbeitet sie mit dem Pinsel so in einander, daß keine besonders kann erkennt werden. Fast jeder Mahler hat seine eigene Art zu verfahren, aus welcher seine Hand kann erkennt werden.

Derselbige Gegenstand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch ist die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteristisches in Absicht auf denselben haben, und in so fern muß sie ihm gemäß seyn. Es wär ein großer Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit sich führet, zu einem Gemählde von strengem heftigem Inhalt gewählt würde; so wie es unschiklich wäre eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von sanftem Inhalt zu wählen. Dies ist die vornehmste Betrachtung, die der Künstler zu machen hat. Vollkommene Meister der Kunst müssen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein großer Kenner von **Wille** sagt: mit **Rigaud** Rigaud und mit **Netschern** Netscher seyn können. (*) Auch hierin hat der Künstler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geschlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernstere Gesichte des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit bestreut. Wie der Dichter seinem Vers Weichlichkeit oder eine strengere Harmonie giebt, nachdem es der Inhalt erfodert, so muß auch der Mahler, und so der Kupferstecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in seiner Gewalt hat, muß auch blos Arbeiten von einer Gattung des Inhalts, machen. Ein **Mieris** oder **Gerhard Dow** muß keine Schlachten, und ein **Bourguignon** keine Scenen eines blos lieblichen Inhalts mahlen.

(*) Betrachtungen über die Mahlerey von Herrn von Hagedorn S. 766.

Und so wird auch ein verständiger Kupferstecher, der sich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, sich wol hüten Gemählde zu unternehmen, deren Charakter seiner Behandlung zuwider ist. In den schönen Künsten ist nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabstichels und der Radiernadel; dabey sind verschiedene Arten so genau charakteristisch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit sagen kann, sie seyen zu gewissen Gattungen des Inhalts die besten. So kann man gewiß sagen, daß die Behandlung des **Waterlo** zu der Art der Landschaft, die er gewählt hat, die beste, und daß Callots Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beste sey.

Diese Materie verdient von einem großen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die großen Gallerien vorgesezt sind, und große Kupfersammlungen unter Händen haben, könnten die besten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen sind, sollten auf das fleißigste bemerkt und so wol ihr Charakter, als die besondre Art des Ausdruks, dazu er sich schikt, bestimmt werden.

Nächst dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rüksicht auf die äusserlichen Umstände in Erwägung gezogen werden. Was bestimmt ist in der Ferne gesehen zu werden, es sey klein oder groß, muß diesem Umstande gemäß behandelt werden, und so auch nach andern zufälligen Bedingungen. Diese Betrachtung aber ist leichter als die erstere, und fast jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geschrieben hat, ist über diesen Punkt mit Nutzen nach zu lesen. Man sehe unter andern Richardsons Traitté de la peinture, in dem Abschnitt von der Behandlung; **Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey**, die 53, 54 und 55 **Betrachtung**; **Lairessens Mahlerbuch** und die fürtreflichen Anmerkungen des L. da Vinci, die französisch unter dem Titel Traitté de la peinture herausgekommen sind. In diesen beyden Werken sind die Anmerkungen über die Behandlung sehr zerstreut, aber von so großer Wichtigkeit, daß es sich der Mühe wol lohnet, sie zusammen zu suchen.

Wegen der Kupferstiche kann Florent le Comte in dem 1. Theil; die neue von Cochin besorgte Ausgabe von Abr. Bossens Werk, und die aus dem Englischen übersetzte Abhandlung von Kupferstichen, welche kürzlich (1768.) in Leipzig heraus gekommen ist, nachgelesen werden.

Beissend.

(Redende Künste.)

Was einen scharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das beissende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet ist, verächtlich zu machen, und ihn empfindlich zu beleidigen. Es hat demnach seinen eigentlichen Siz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Person äuserst verächtlich zu machen. Ein Beyspiel einer sehr beissenden Rede kann folgende Stelle geben:

geben: (*) Quid ad haec Naevius? Ridet scil. nostram amentiam, qui in vita sua rationem summi officii desideremus, et instituta honorum virorum requiramus. Quid mihi, inquit, cum ista summa sanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, ista officia viri boni u. s. f. Wenn der Spott so ist, daß er auf keinerley Weise kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, sich zu vertheidigen benimmt, so ist er höchst beissend.

(*) Cicero pro P. Quintio.

Die Würkung desselben ist, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszusetzen, sondern ihn auch zum Stillschweigen zu bringen. Das Beissende ist demnach ein sehr kräftiges Mittel gegen einen boshaften und lasterhaften Gegner. Was sonst von seiner Würkung und Anwendung zu sagen ist, wird in dem Art. Spott, weiter ausgeführt.

Belebung.
(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die leblose Wesen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Personen vorstellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Ursprung in einer starken Leidenschaft, in welcher Berge und Thäler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Wesen angerufen werden, oder in einer höchst lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Körper, jedem Körper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines schönen Auges als einen Pfeil, der tief in die Brust gedrungen ist, fühlet, in einem reizenden Auge die Grazien, (*) auf einer schönen Brust eine Schaar Liebesgötter sieht. Aus dieser Quelle entstehen die allegorischen Wesen, deren Gebrauch sich so weit in der Dichtkunst ausgebreitet hat. (*) Jederman fühlt, wie stark und sinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die sonst nur im Verstande liegen, der Einbildungskraft und einigermaaßen den Sinnen körperlich vorgestellt werden.

(*) Ὀμματος ὄντος χαριτας Ἀφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vs. 236.

(*) S. Allegorie auf der 31. u. f. S.

Beleuchtung.
(Zeichnende Künste.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache sichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenstand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er seine besondre Würkung auf das Aug. Durch die Art der Beleuchtung kann eine Landschaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem sie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft ist die Würkung von verschiedenen Arten der Beleuchtung so sehr verschieden, daß man sich kaum bereden kann, dieselbe Sache zu sehen; da blos das Licht sie so angenehm oder so gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen seyn, die Würkungen der verschiedenen Beleuchtung eines Gegenstandes ausführlich beschreiben zu wollen. Die Absicht dieses Artikels geht blos dahin, die angehenden Künstler zu einer genauen Aufmerksamkeit auf diese Sache zu bringen. Denn die Kenntnis derselben ist ein wichtiger Theil der Kunst des Mahlers.

Ueber diese verschiedenen Würkungen kann man sich am besten unterrichten, wenn man einerley Gegenstand unter vielerley verschiedenen Beleuchtungen ofte betrachtet. Wenn z. B. eine Gegend bey sehr heller und bey trüber Luft, bey starkem Sonnenschein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig stehender Sonne, bey vorwerts, seitwerts und rükwerts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieser veränderten Umstände sieht man ein anders Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieser Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder schlechte Würkung der Beleuchtung sich offenbaret, da erforsche der Mahler die Ursache derselben. Es wäre eine höchst wichtige Uebung für ihn, denselbigen Gegenstand unter gar vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu schattiren, diese Zeichnungen fleißig gegen einander zu halten, und so lange daran zu studiren, bis jede geringste Verschiedenheit derselben nach ihren Ursachen und Würkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunst würde höher getrieben seyn, als sie würklich ist, wenn die, welche sie ausüben, den gehörigen Fleis zu Erforschung ihrer Geheimnisse anwendeten.

Diesem Studiren in der Natur kann man auch durch künstliche Veranstaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieser besondern Absicht, wenn dieselbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verschiedene Modele durch leichte Veranstaltungen jeder Art der Beleuchtung

leuchtung ausgesetzt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten stehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verschiedener Helligkeit und verschiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigsten ist jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranstaltungen in seinem Arbeitszimmer mache. Dieses müßte so liegen, daß er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenster aber müßte nach Gefallen eröffnet und verschlossen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenstände liegen, müßte man mit verschiedenen Tüchern behängen können. Auf diese Weise würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueste erkennt werden.

Ohne dergleichen Veranstaltungen wird der Mahler schweerlich zu der Einsicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen natürlichen Darstellung der Sache erfodert wird.

Beredsamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den schönen Künsten, der in diesem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden ist, sollen sie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menschen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen. (*) Diese Bestimmung scheinet die Beredsamkeit in dem weitesten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht so tief in die Seele dringende, noch so lebhafte Eindrüke, wie die Künste, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann sie alle nur mögliche Arten klarer Vorstellungen erweken, die ganz außer dem Gebiethe jener reizendern Künste sind. Also verdient diese Kunst auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Ursachen und Würkungen, in ihrer mannigfaltigen Anwendung und in den verschiedenen äusserlichen Veränderungen, die sie erlitten hat, mit Aufmerksamkeit betrachtet zu werden.

(*) S. Künste.

Wie der ein Mahler ist, der jeden sichtbaren Gegenstand durch Zeichnung und Farben so nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorstellung erwekt, die er selbst von dem Urbilde hat; so schreibt man dem Beredsamkeit zu, der das, was er denkt und empfindet, durch die gemeine Rede so auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieselben Vorstellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieses kann nicht geschehen, wenn er nicht selbst mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet: demnach besitzt der Redner die Fähigkeit, seine eigenen Vorstellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben; und denn noch diese, dieselben durch die Rede auszudrüken, und darin besteht die wahre Anlage zur Beredsamkeit.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geschiklichkeit, jeden Gegenstand, so wie er ihn sieht, auszudrüken; er muß ihn so nachahmen können, daß er nach seiner Art am vortheilhaftesten in die Augen fällt, und den lebhaftesten Eindruk mache. Eben so fodert man auch von dem Redner, daß er seinen Gegenstand in dem vortheilhaftesten Lichte und so zeige, wie er in seiner Art die stärkste Würkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin ist die vollkommene Beredsamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenstand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, sich so vorzustellen, daß er den stärksten Eindruk mache, und denselben dieser Vorstellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schwester, der Dichtkunst, unterscheidet sie sich darin, daß sie so wol in ihren Vorstellungen selbst, als in dem Ausdruk derselben, weniger sinnlich ist, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk suche. Von der ihr verwandten Philosophie aber geht sie darin ab, daß sie bey klaren Vorstellungen stehen bleibt, da jene die höchste Deutlichkeit sucht; daß sie so gar das, was die Philosophie deutlich entwikelt hat, wieder sinnlich macht, damit es fühlbar und würksam werde. Von der blossen Wolredenheit geht die Beredsamkeit in ihren Absichten ab. Jene sucht blos zu gefallen oder zu ergötzen; sie sieht ihren Gegenstand blos von der angenehmen und belustigenden Seite an, mischt allerhand fremde Zierrathen zu ihrer besondern Absicht in dieselbe; da diese allemal den bestimmten Zwek hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die sie braucht, müssen blos zu Erreichung dieser Absichten dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, so weit die innern Sinnen einzudringen vermögend sind; da jene sich mehr an dem äußerlichen dersel-

den hält. Ohne durchdringenden Verstand kann man nicht beredt seyn; aber die bloße Wolredenheit besitzen auch Menschen, die selten die wahre innere Beschaffenheit der Dinge einsehen. Das Talent, alles, was man sich vorstellt, leicht und angenehm auszudrüken, ist das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es ist aber nur ein geringer Theil dessen, was zur Beredsamkeit gehört.

Die Absicht, die die Beredsamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, sucht sie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht setzt sie die wahre Beschaffenheit der Sachen in das helleste Licht, ohne Schmuk und ohne Zusatz; hat sie zu überzeugen, so nimmt sie ihre Beweise aus der Natur der Sache, ohne Spitzfindigkeit; sie zerstreuet die Nebel der Unwissenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falschen den Schein des Wahren, und reißt dem Bösen gerade zu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und überläßt sich dem Gefühl des Wahren und Guten; sie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als sie hat. Aus dieser Empfindung entsteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit sie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung sucht sie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da sie sich dem Gefühl ihrer Vorstellungen ganz überläßt, hat sie selten nöthig, den Ausdruk zu suchen; die Worte fließen in vollem Strohm sanft oder heftig, lieblich oder ernsthaft, schlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, sieht und empfindet nichts, als die Sachen; seine Aufmerksamkeit wird niemals auf den Redner, sondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer ist sie bisweilen philosophisch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemessen; (†) oder popular, mehr sinnlich, weniger gelehrt, und sucht die Vorstellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren; (††) nur sophistisch und ausschweiffend ist sie niemals. (†††)

Zu dieser Kunst werden viele und große, so wol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden. (*) Von den Mitteln aber, wodurch der Redner seinen Vorstellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, Redekunst, gehandelt.

(*) S. Redner.

Man kann der Beredsamkeit den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen. Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glüklicher zu machen. Durch sie haben die ersten Weisen die zerstreueten Menschen zum gesellschaftlichen Leben versammelt, ihnen Sitten und Gesetze beliebt; durch sie sind Plato, Xenophon, Cicero, Rousseau, zu Lehrern der Menschen worden. Sie unterrichtet einzele Menschen und ganze Gesellschaften von ihrem wahren Interesse; durch sie werden die Empfindungen der Ehre, der Menschlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute sehen, von demselben lebhaft gerührt werden; die dabey die Gabe haben, alles, was sie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunst besitzen, von der man mit Wahrheit sagt; daß sie die Sinnen

(†) Horum (Philosophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenses habet. Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi causa non capiendi loquuntur: ut in eo ipso quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam necesse sit facere videantur. Cicero in Orat. So dachte ohne Zweifel Dionysius aus Halicarnassus, der den Phädon des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philosophisch genug sey.

(††) Est igitur haec facultas in eo quem volumus eloquentem esse, ut definire rem possit, neque id faciat tam presse et anguste, quam in illis eruditissimis disputationibus fieri solet: sed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius — cum res postulabit, genus universum in species certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partietur ac dividet. Ib.

(†††) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in caussis persequi. Sed hoc differunt, quod cum sit propositum, non perturbare animos sed placare potius, nec tam persuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius; concinnas magis sententias exquirunt, quam probabiles. A re saepe discedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissime similiter extrema definiunt. Ib. An dieser Beschreibung wird man noch itzt die Beredsamkeit einiger französischen Scribenten erkennen.

nen der Menschen lenkt und die Gemüther besänftiget; (*) können solche Männer nicht als Geschenke des Himmels angesehen werden? als Lehrer und Vorsteher der Menschen, bestimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Gesinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

(*) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. L. 152.

In der Beredsamkeit findet die ächte Politik das wichtigste Mittel den Staat glüklich zu machen. Aeußerlicher Zwang macht keine gute Bürger: durch ihn ist der Staat eine leblose Maschine, die nicht länger geht, als so lang eine fremde Kraft auf sie drükt; durch die Beredsamkeit bekommt sie eine innere lebendige Kraft, wodurch sie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weisen Regenten ist sie ein Zauberstab, der eine wüste Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitsam, ein feiges beherzt, ein unverständiges verständig macht. Steht sie dem Philosophen bey, so breitet sich Vernunft und Einsicht über ein ganzes Volk aus; leistet sie ihre Hülfe dem Moralisten, so nehmen Gesinnungen der Rechtschaffenheit, der Redlichkeit und der Großmuht, die Stelle der Unsittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenschaften ein: durch sie wird alsdenn ein wildes, ruchloses, frevelhaftes Volk, gesittet und tugendhaft. Durch sie unterstüzt konnte der unsterbliche Tullius einen wilden, äußerst aufgebrachten Pöbel, besänftigen. (*) Durch sie brachte dieser Patriot das römische Volk dahin, daß es eine Sache, die es seit Jahrhunderten gewünscht und für das größte Glük angesehen hatte, freywillig verwarf. (*) Und hätte nicht das Schiksal Roms Untergang beschloßen, so wär es durch die Beredsamkeit dieses einzigen Mannes gerettet worden.

(*) S. Plutarch im Cicero.

(*) Te dicente legem agrariam hoc est alimenta sua, abdicaverunt tribus. Plin. Hist. Nat. L. VII. c. 30.

Diese Kraft hat die Beredsamkeit nicht nur alsdenn, wenn sie sich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort zu rechter Zeit gesprochen, mehr Kraft, als eine lange Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucidides und Livius den Heerführern in den Mund legen, sind selten so würksam, als ein zuversichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuversicht gesprochen; wie das, wodurch ein griechischer Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde schreken wollte, seinem Heere Muth gab: Es ist nicht unsre Art zu fragen, wie stark der Feind sey, sondern wo wir ihn antreffen können.

Also kann die Beredsamkeit, auch ohne Veranstaltung, mitten in den Geschäften, durch wenig Worte die größte Würkung thun. Durch diese Art der Beredsamkeit hat Sokrates durch eine einzige Unterredung aus einem ausschweiffenden Jüngling bey nahe einen Heiligen gemacht. (*) So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entschließungen erweken, sondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derselben in das Gemüth legen. Die Beredsamkeit des Umganges, die Sokrates in einem so hohen Grad besaß, ist so wichtig, als die, die in öffentlichen Versammlungen erscheint, oder in öffentlichen Schriften spricht. Deßwegen sollte sie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung seyn. Es sind unzählige Gelegenheiten, wo sie höchst wichtig ist. Es ist kein Mensch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder sie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder sie zu etwas zu bereden, oder gute Gesinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenschaften zu besänftigen. Nur die wahre Beredsamkeit kann dieses thun.

(*) S. Diog. Laert. in Socr. C. V.

Aus diesen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiser Gesetzgeber für die Aufnahme dieser wichtigen Kunst überhaupt, und für die gute Anwendung derselben, niemals gleichgültig seyn wird. Alle schönen Künste sind einem Staat nützlich, diese allein ist nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin versinken soll. „Warum geben wir uns doch so viel Mühe, (sagt ein großer Dichter) alle Künste als nothwendige Dinge zu lernen, und versäumen die Kunst der Ueberredung, als die einzige Führerin der Menschen?“ (*) Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredsamkeit gleichgültig ist, dem ist auch die Wolfahrt seines Volks gleichgültig; er ist gewiß nicht der Vater seines Landes, sondern höchstens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derselben zu haben; er hat weder den Vorsatz, sein Volk verständig und gesittet zu sehen, noch den Willen, dasselbe gut zu regieren.

(*) Eurip. in Hecuba vers. 815. seq.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen sind nur wenige Staaten, die zu den Geschäfften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten.

un. Aber welcher Gesetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit seinem Volke zu reden? Wo ist ein gesittetes Volk, bey dem nicht wenigstens in sittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftsteller ohne Beruf erscheinen? Dem Gesetzgeber, der nicht ein Tyrann ist, muß daran gelegen seyn, daß sein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen seiner Verordnungen, seiner Befehle, seiner Veranstaltungen, seiner Foderungen überzeuget werde. Auch die unumschränkteste Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieser kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wolthäter der Völker zu seyn, strebt, ist auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredsamkeit unterstützt werden. Nur alsdenn können sie den vortheilhaftesten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich sind sie es nur, durch die die Vernunft ausgebreitet, die Finsterniß der Unwissenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das sittliche Gefühl von jedem guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredsamkeit von den meisten Gerichtshöfen abgewiesen hat, dagegen läßt sich mit Recht nichts einwenden. Richter müssen erleuchtete und einsichtsvolle Personen seyn, die nicht handeln, sondern nur einsehen müssen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben sie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht grosser Einsicht, urtheilen, oder zu einem einstimmigen Zwek handeln soll, da muß es Männer haben, die an seiner Statt untersuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

Vermuthlich ist auch der Mißbrauch, der sehr oft von der Beredsamkeit gemacht worden, die Hauptursache, daß verschiedene Gesezgeber sie aus den Gerichtshöfen verbannt haben: denn je grösser ihre Kraft ist, je schädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigste Arzneymittel in den Händen eines Unwissenden zum Gift wird, so wird die Beredsamkeit in den Händen eines boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Besorgung des Mißbrauchs, der den Gesezgeber in Creta bewogen hat, sie als eine Verführerin des Volks aus seinem Staate zu verbannen. (*) Diese Vorsicht aber war zu weit getrieben: es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder wenigstens ihn sehr einzuschränken.

(*) S. Sextus Emp. adverl. Mathem. L. II.

Der Ursprung dieser Kunst muß in den ersten Zeiten des gesellschaftlichen Lebens gesucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet ist, so entsteht aus grossen gesellschaftlichen Angelegenheiten das Bestreben, in dem die Beredsamkeit ihren Ursprung hat. Ein Patriot sucht die Gedanken des Volks nach seiner Einsicht zu lenken. Man kann also die Erfindung dieser Kunst keiner besondern Zeit und keinem Volke besonders zuschreiben. Sie ist eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimisch; nur nimmt sie etwas von dem Charakter des Himmelsstrichs, unter dem sie hervorkommt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunst verwandelt haben, können wir nicht sagen. Vielleicht haben die asiatischen Griechen dieses gethan. Wenn es wahr ist, was man von den Verordnungen des Thales in Creta, und des Lykurgus in Sparta sagt, (*) so scheint die Beredsamkeit schon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunst gewesen zu seyn, deren Regeln gelehrt worden sind. Daß aber schon vor dieser Zeit die Kunst zu reden geblüht habe, beweißt Homer, der vollkommenste Redner. Die Reden, die er seinen Helden in den Mund legt, sind nach Maaßgebung der Personen und der Umstände vollkommen. Ob aber schon zu seiner Zeit Schulen der Beredsamkeit, oder besondre Lehrer derselben gewesen seyen, läßt sich nicht sagen. Den Philosophen Bias stellt Diogenes Laertius als einen grossen gerichtlichen Redner vor; woraus sich wenigstens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredsamkeit nicht erst, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des Perikles in Flor gekommen. Sie scheint vielmehr zu den Zeiten dieses Staatsmannes in Athen ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben. Man sagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er sich vorgesezt hatte, habe bereden können. Ein sehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die Thucidides dem spartanischen König Archidamus auf die Frage gegeben; wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucidides stärker im Ringen sey; „das ist schweer zu sagen; (war die Antwort.) denn

(*) Sextus l. c.

denn wenn ich ihn im Ringen zu Boden geworfen habe, so kann er doch die Zuschauer bereden, daß ich nicht ihn, sondern er mich umgeworfen habe." (*)

(*) Plutarch. in Pericl.

Natürlicher Weise mußte in Athen, nachdem einmal die Demokratie da eingeführt war, die Beredsamkeit die wichtigste Kunst werden, weil man durch sie beynahe zum unumschränkten Herrn des Staats würd, wie Perikles würklich gewesen ist. Damals also, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedsamkeit lernte. Also kam die Beredsamkeit bey diesem, ohne dem mit dem glüklichsten Genie begabten Volke, auf den höchsten Grad der Vollkommenheit. Wer irgend einige Vorzüge des Genies in sich empfand, der wurd ein Redner, oder er suchte die Theorie dieser Kunst ins Licht zu setzen. Die theoretischen Werke aus den damaligen Zeiten sind alle, bis auf die Rhetorik des Aristoteles, für uns verlohren. Hingegen sind noch Meisterstüke von würklichen Werken der öffentlichen Beredsamkeit aus den goldenen Zeiten derselben übrig, die man in der Geschichte des Thucidides, und in den Werken des Isokrates, des Demosthenes und des Aeschynes findet. Von Isokrates sagt man; er sey der erste, der das Studium des mechanischen im Ausdruke, des Wolklanges und der künstlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

Ein ganz außerordentliches Bestreben nach der höchsten Vollkommenheit dieser Kunst äußerte sich vornehmlich in Athen, als die politischen Umstände Griechenlandes der Freyheit dieses Staats den Untergang drohten. Eine so äußerst wichtige Sache erwekte natürlicher Weise alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damahls thaten sich insbesondre Demosthenes und Phocion hervor, die eyfrigsten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieser durch Reden und Thaten. Von jenem sagt man, er sey der fürtrefflichste; von diesem, er sey der nachdrüklichste Redner gewesen. Man kann nicht ohne Bewundrung sehen, mit was für unermüdeter Würksamkeit, mit welcher Anstrengung des Geistes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demosthenes jede Triebfeder des menschlichen Herzens zu reizen gesucht hat, um die sinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Mensch für die Rechte der Menschlichkeit weder mit so viel Genie, noch mit so viel Eifer gefochten. Seine Reden sind das fürtrefflichste Denkmal des Verstandes und der patriotischen Gesinnungen.

Ueberhaupt herrrscht in den Ueberbleibseln der Beredsamkeit derselben Zeit eben der Geschmak, den man in andern griechischen Werken der schönen Künste aus diesem Zeitalter sieht. Eine ganz männliche Stärke des Verstandes, der überall das sieht, was am geradesten und sichersten zum Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfindigkeit des Witzes und der täuschenden Einbildungskraft weg schreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menschlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredsamkeit, die ruhigere Gegenstände zum Inhalt hat, die den Philosophen, den Geschichtschreibern und den Moralisten eigen ist, war in dieser goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchsten Schönheit, wovon die Werke des Plato und des Xenophons hinlänglich zeugen. Eben so scheint auch die Beredsamkeit des Umganges damals im höchsten Flor gewesen zu seyn, wovon man tausend Beyspiele in den Werken des Plutarchus antrifft. Also können die Griechen auch in diesem Stük als die Lehrmeister aller spätern Völkern angesehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die grosse Beredsamkeit, und entartete in eine angenehme Kunst, die mehr zum Zeitvertreib und zur Belustigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten schon die verschiedenen Sekten der Philosophen angefangen, einen schädlichen Einfluß auf die Beredsamkeit zu haben. Die Hochachtung, in welcher einige Philosophen stunden, gab auch seichten Köpfen die Ruhmsucht, sich durch Behauptung allerhand seltsamer Meynungen einen Namen zu machen. Die Sophisterey schlich sich unvermerkt in die Kunst der Rede ein. Man sah nicht mehr auf richtige Beweise des Wahren, sondern auf erschlichene und auf Spitzfündigkeit gegründete Behauptungen dessen, das man für wahr ausgab. Als nachher das Volk seinen Antheil an der Regierung verlohren hatte, fielen auch die starken Triebfedern zu dieser Kunst. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu schmeicheln, oder das Volk, das

keine wichtigen Geschäfte mehr hatte, in seinem Müssiggang zu belustigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr statt; sie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit und nicht die geringste Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indessen alle Kunstgriffe der Redner, alle Farben der Beredsamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervor gebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die grossen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden sollte, fehlten; so entstund die zierliche, der Phantasie schmeichelnde Beredsamkeit der neuen Griechen, die sich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Römer angewendet hatten, die wichtigsten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzustellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzuflößen, oder bey ihm Entschliessungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredsamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunst und in der Wissenschaft, sich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten schöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsinteresse, von der Regierungskunst, sondern von Tropen und Figuren der Rede gesprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, sondern als ein Grammatiker angesehen: man suchte in der Ilias alle möglichen Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verschiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredsamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade so, wie lange hernach die Philosophie unter den Händen der Scholastiker, in einen blossen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele gesündere Köpfe, welche die Ueberbleibsel der wahren Kunst zu reden auf philosophische Materien anwendeten.

Dieses Schiksal hat die Beredsamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künsten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weise ist die Beredsamkeit auch in Rom aufgekeimt, zur vollen Reife erwachsen, und wieder verwelkt. Die ersten Redner des römischen Volks hatten keinen Lehrmeister, als ihren guten und scharfen Verstand, von dem Eifer für das allgemeine Beste begleitet. Die kurze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat, (*) ist ein Meisterstük einer starken natürlichen Beredsamkeit. Lange hatten die römischen Redner keinen andern Lehrer dieser Kunst, als die Natur. Als sie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten sie von ihnen, die Beredsamkeit als eine Kunst zu studiren und zu üben. Man lernte sie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entschliessungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtssachen, deren Entscheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günstige Wendung zu geben. Das Ansehen und die Macht, die man sich in Rom durch die Beredsamkeit geben konnte, brachte diese Kunst in grosse Achtung. Man sah Redner entstehen, die sich neben dem Perikles und Demosthenes hätten zeigen können. Zu dem höchsten Flor kam sie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Bestrebungen, die der atheniensische Redner anwendete, den Fall der griechischen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denselbigen Dienst zu thun. Der Untergang der Freyheit bewürkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieselbe Ausartung der Beredsamkeit, nur mit dem Unterschied, daß die Römer, deren Genie weniger zu Spitzfündigkeit geneigt war, sich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelassen, an welche sich die spätern griechischen Rhetoren hielten.

(*) S. Plut. in den Gracchen.

Mit Cicero starb das Grosse dieser Kunst; aber wie sich in einem todten Leichnam die Wärme noch eine Zeitlang hält, so hielt sich auch etwas von dem scheinbaren Leben derselben nach dieses großen Mannes Tode. (†) Ob gleich die politische Beredsamkeit mit

(†) Der Jesuit Strada wendet ein Gleichniß, dessen sich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechischen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, scharfsinnig auf den Verfall der Beredsamkeit nach Ciceros Tode an.

mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand, so erhielt sich doch die gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäsarn und einiger nachfolgender Kaiser ein Theil der Hochachtung, die man in den lezten Zeiten der Republik für diese Kunst hatte. Gut sprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu besitzen selbst die unumschränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Interesse, das allein der Beredsamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Interesse, wodurch die gerichtliche Beredsamkeit sich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich versank die Beredsamkeit, wie ein todter Leichnam, in eine ekelhafte Verwesung.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wissenschaften und Künste der Alten aus dem Staube hervor zu suchen, war die Beredsamkeit eine der ersten, die die Achtung der Neuern auf sich zog. Aus der Asche der griechischen und römischen Redner entstund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunst zu reden ansehen konnte, ob es gleich nur eine schwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Diese Abartung war eine natürliche Folge des minder fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredsamkeit wieder hochschätzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher sie bey den Alten war, konnten sie dieselbe nicht bringen; denn die großen Triebfedern, wodurch diese Kunst bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredsamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Ansehen bey einem sehr kleinen Theil seiner Nation erhalten; aber politische Macht, Einfluß auf die Entschließungen der Regenten, auf das Schiksal ganzer Völker, ist kaum mehr daher zu erwarten. Also wird auch ein Genie, wie Demosthenes oder Cicero gewesen, niemal zu der Größe kommen, die wir an diesen Männern bewundern.

Das stärkste Bestreben, durch Beredsamkeit groß zu werden, scheint in den neuern Zeiten sich in Frankreich zu äußern, wo man durch diese Kunst sich wenigstens einen großen Namen machen, und bey vielen zu großem Ansehen kommen kann. Da, wo es dem Eyfer für das gemeine Beste, und für die Erhaltung eines Rests der Freyheit noch vergönnt ist, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlamenten, sieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die selbst Athen und Rom nicht würden gering geschäzt haben. Es ist auch in diesem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredsamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentschließungen gewesen sey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunst aus.[1] Demosthenes selbst hat den mündlichen Vortrag für den wichtigsten Theil derselben gehalten. Also können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunst niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutschland scheinet (es sey ohne Beleidigung gesagt) in seiner gegenwärtigen Verfassung, ein für die Beredsamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu seyn. Zu sagen, daß es den Deutschen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutschen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern sich zu einer gewissen Größe zu schwingen, ganz fehlen, ist eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unsre Höfe sind für die deutsche Beredsamkeit unempfindlich; unsre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von schönen Künsten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, sind nicht von dem Ansehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann also Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von so wenigen und so unbeträchtlichen Menschen herkommen können? in Athen war das ganze Volk das, was in Deutschland die kaum zu merkende Zahl,

Vt abeunte anima cadavera non consistunt — — sic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — — Perdiccis, Seleucis atque Antigonis, tamquam Spiritibus etiamnum calidis — — tandem flaccescens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium instar ex sese procreavit degeneres Reges — semianimes. Ita sane sublato Cicerone — statim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Persii, Senecae, Plinii, tamquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque Spiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum est. Prolus. Academ. L. I. 1.

Zahl, guter Kenner ist; es hatte Geschmak. (†) Die bekannte Anekdote vom Theophrastus, der wegen seines Accents von einem gemeinen Weib ist getadelt worden, beweißt, daß in Athen der gemeinste Mensch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutschland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutsche Ohr alles, so wie das deutsche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode streitet. In schönen Künsten aber ist noch nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Gebehrde des Redners, eine nicht ganz attische Redensart, eben so anstößig, als dem deutschen Volk eine ungewöhnliche Form des Huts wär. (††) Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr, mußte der Redner in wichtigen Dingen sorgfältig seyn.

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, so wol alle schönen Künste überhaupt, als die Beredsamkeit insbesondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derselben, wodurch der Redner die wahre Begeisterung empfindet. Dieses fehlt auch in den größten Städten Deutschlands ganz, da selbst die Feyerlichkeiten der Religion alles festliche und die Einbildungskraft ergreifende, verlohren haben.

Bey diesen der Beredsamkeit so ungünstigen Umständen, müssen wir uns begnügen, wenigstens eine ganz kleine Anzahl Schriftsteller zu haben, (und diese hat Deutschland, wie wol erst seit kurzem) an denen man die zur Beredsamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß diese wichtige Kunst auch unter dem deutschen Himmel sich in ihrer Stärke zeigen werde, so bald die Umstände der Nation es zulassen werden.

Beschluß.

(Beredsamkeit.)

Ist in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorstellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen sucht. Von der Nothwendigkeit der Zurükführung vieler verbundenen Vorstellungen, auf eine einzige, haben wir in einem besondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede ist dieselbe am allernöthigsten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die größte Kunst. Daher Quintilian wol anmerkt, daß hier mehr, als in irgend einen andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredsamkeit nöthig sey, (*) und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verschiedene Personen, verschiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beschluß aufgetragen worden. Der Beschluß muß so viel möglich ist, das ganze Wesen der Ausführung ins kurze fassen: alles, was durch die Rede stükweise das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgestellt worden, muß darin auf einmal würken. Die nachdrüklichsten Worte, die kräftigsten Wendungen, die bündigsten Vorstellungen, müssen dabey angewendet werden.

(*) At hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inst. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

Eigentlich ist der Beschluß der Rede, dasjenige, um dessentwillen die ganze Rede gemacht worden ist. Diese enthält einen Hauptsatz z. B. Titius ist des Hochverraths schuldig, weil er dieses oder jenes gethan hat. So bald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, so wird der Satz nur nach und nach, oder stükweis bewiesen. Keine von den besondern Abhandlungen der Rede beweißt ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle besondere Theile derselben, in eine einzige Hauptvorstellung gesammelt, machen den Hauptsatz nebst dessen Beweis aus. Daher ist klar, daß der Beschluß das wesentlichste Stük der Rede sey. Ohne ihn ist sie wie ein Vernunftschluß, dem der Hintersatz fehlt.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, wie der Beschluß jeder Rede müsse beschaffen seyn. Er muß einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum, alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reise gekommen ist, jedes nach seiner Lage und Verbindung, dem Auge auf

(†) Quorum semper fuit prudens sincerumque iudicium, nihil ut possent, nisi incorruptum audire et elegans; sagt Cicero von den Atheniensern. Er setzt hinzu: Eorum religioni cum serviret Orator nullum verbum insolens — nullum odiosum ponere audebat. Cic. Orat.

(††) — ut Aeschini ne Demosthenes quidem videatur attice dicere — Itaque se purgans iocatur Demosthenes: Negat in eo positas esse fortunas Graeciae, huc an illuc manum porrexerit. Ib.

auf einmal darstellt. Cicero verlanget in dem Beschluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge die er enumerationem, indignationem, conquestionem nennt, oder die kurze Wiederholung der Beweise, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabscheuung dessen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit desselben.

Der pathetische Theil, oder die zwey leztern, durften vor den atheniensischen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter sollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde bestellt, die den Redner schweigen hießen, so bald er ins pathetische verfiel. Aus eben dieser Ursache saßen die Richter des Areopagus im finstern, weil sie sich durch die klägliche Gebehrden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheylichkeit abreißen lassen.

Beschreibung.

(Beredsamkeit; Dichtkunst.)

Eine besondere Gattung der Rede, wodurch die Beschaffenheit einer Sache umständlich angezeiget wird. Es kommen so wol in der Beredsamkeit, als in der Dichtkunst Fälle, Sachen zu beschreiben, vor, wo die Beschreibungen wichtig sind, und wol überlegt werden müssen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beschreibung als eine zur Kunst gehörige Sache in besondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beschreibung betrifft entweder die allgemeine Beschaffenheit einer Gattung, oder die besondere Beschaffenheit eines einzelen Dinges an. Im erstern Fall vertrit sie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall ist sie ein Gemählde, wodurch wir die Beschaffenheit einer geschehenen oder würklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erstere Art der Beschreibung kommt in solchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweisen, oder den Zuhörer durch Schlüsse überzeugen will. Jeder Beweis über die Beschaffenheit einer Sache muß nohtwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweisen will, daß sie gerecht oder ungerecht sey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philosoph bestimmt die allgemeine Natur der Sachen durch Erklärungen. Diese schiken sich selten für den Redner, er giebt sie durch Beschreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Wesen der Sache zu erkennen, die Beschreibung aber legt von dem Wesen der Sache nur so viel an den Tag, als in dem Falle, wo sie gebraucht wird nöthig ist. Daher sagt Cicero: Vocabuli sententia, breviter et ad utilitatem causae accomodate, describetur. Von dieser Art der Beschreibung ist in dem Artikel Beweisgründe, gesprochen worden.

Die andre Art der Beschreibung zeiget die Beschaffenheit einer vorhandenen oder geschehenen Sache an. Sie ist ein Gemählde, wodurch etwas, als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kommt bey Rednern und Dichtern ofte vor und theilt sich wieder in zwey Arten, da sie entweder die Beschaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer sich nach und nach äußernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erstere Art kommt fast in allen Stüken mit einem Gemählde überein, und bekommt also auch gar ofte den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer solchen Beschreibung aber stoßen dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieser stellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorstellen: zu dem sieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beschreiben kann, wenn sie nicht höchst langweilig werden soll. Dabey aber muß der Redner, so wie der Dichter, sich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der Anordnung und Gruppirung seines Gemähldes vorgeschrieben sind. Eine solche Beschreibung ist allemal eine sehr schweere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es ist deswegen denen, die sich auf die redenden Künste legen, sehr zu rathen, daß sie sich fleißig in solchen Beschreibungen üben. In Beschreibungen von Personen, ihrem Ansehen, ihrer Stellung und Haltung kann Homer zum Muster genommen werden, weil kein Mensch darin glüklicher ist, als er. In Beschreibung der Gegenden könnten aus dem Livius vollkommene Muster angeführt werden; eben so glüklich ist er in Beschreibungen von der Lage gewisser Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfang einer Schlacht. Höchst wichtig und auch überaus schweer sind die Beschreibungen gewisser Lagen bey Begebenheiten, da man verschiedene Personen nach dem

Interesse, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den besondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Gebehrdung dabey, so zu beschreiben hat, daß aus dieser Beschreibung ein vollkommenes Gemähld entstehe. Dieses ist eine Hauptsache in der Kunst des epischen Dichters. Aber auch dem Redner ist sie bey gar viel Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geschehenen Sachen geben solche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die stärkste Rührung.

Weniger schweer sind die Beschreibungen solcher Gegenstände, die sich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geschehen; denn in diesem Fall ist die Beschreibung unstreitig am schweersten; wie z. E. die Beschreibung einer großen Schlacht, die Beschreibung eines, ein ganzes Land verwüstenden, Zufalls, einer Ueberschwemmung, einer Pest, eines Erdbebens. An dergleichen Beschreibungen können nur Genie der ersten Größe sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer diese Materie und die besonderen Kunstgriffe der Beschreibung ausführlich studieren will, der wird in Bodmers Werk von den poetischen Gemählden die vornehmsten Theile dieser schweeren Kunst entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die Beschreibung ein und eben derselbigen Sache nach den verschiedenen Absichten des Redners und des Dichters von ganz verschiedener Beschaffenheit seyn müsse. Will man durch die Beschreibung unterrichten, so muß sie ganz anders seyn, als wenn man rühren, oder belustigen will. Der Redner oder Dichter muß sich allemal, so wie der Mahler, den Zwek des Gemäldes, den bestimmten Eindruk, den es machen soll, so lebhaft als möglich vorstellen, damit das Gepräge seiner Beschreibung dem Charakter der Sachen genau angemessen sey.

Besetzung.
(Musik.)

Durch dieses Wort drükt man die Veranstaltungen aus, die bey Aufführung einer Musik wegen der Menge der Instrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonstüks gemacht werden. Man sagt, eine Parthie, z. B. der Baß, sey gut oder schlecht besetzt, wenn die Anzahl der, den Baß singenden oder spielenden, Personen hinlänglich, oder nicht hinlänglich ist, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder schlecht sind.

Die Besetzung in Absicht auf die Menge der singenden oder spielenden Personen kann nicht nach allgemeinen Regeln bestimmt werden: Es kömmt auf den Ort, wo die Musik aufgeführt wird, und auf die besondere Beschaffenheit der Tonstüke, an. In einer großen Kirche, oder auf einer großen Schaubühne können nicht leicht zu viel seyn; man kann sechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Instrumente so zu bestimmen, daß jede Parthie des Tonstüks sich gehörig unterscheide, und keine die andre verdunkle.

Das wichtigste ist hiebey das Verhältniß der Bässe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrsche, weil dieses seine Natur ist. (*) Im übrigen muß man sich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man sehe also über diese Materie, was Quanz in seiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

(*) S. Baß.

Bestätigung.
(Beredsamkeit.)

Ein Haupttheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptsatz derselben, als ungezweifelt dargestellt wird. Die Absicht jeder Rede von dieser Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers festgesetzt werde. Das Urtheil betrift entweder die Würklichkeit einer Sache, oder ihre Beschaffenheit. Es giebt also zwey Arten von Hauptsätzen in untersuchenden Reden. Entweder wird darin die Würklichkeit einer Sache behauptet oder geleugnet; oder es wird von einer Sache, deren Würklichkeit ausgemacht ist, eine gewisse Beschaffenheit behauptet, oder diese wird ihr abgesprochen. In beyden Fällen müssen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt, und Zweifel gehoben werden, dadurch wird nämlich der Hauptsatz des Redners bestätiget, und deswegen heißt der Theil der Rede, worin dieses geschieht, die Bestätigung.

Sie ist demnach der vornehmste Theil solcher Reden, der, worauf alles ankommt. Zur Bestätigung gehören die Beweise, die Widerlegung der Gegenbeweise und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird in einem besondern Artikel gesprochen.

Bewegung.
(Schöne Künste.)

Ist einer der Gegenstände der schönen Künste, so wie der Ton, die Farben und die Figur. Die Tanzkunst gründet sich größtentheils auf Bewegung, die Musik ahmet sie glüklich nach, und in den zeichnenden Künsten kommt viel schönes von der Vorstellung der Bewegung her. Das eigenthümliche der Bewegung sind die verschiedenen Grade des langsamen und geschwinden, und darin allein liegen schon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird; weil darin Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit stattfindet. Wir haben an einem andern Orte (Takt) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entstehen kann, das mit dem taktmäßigen Gesang einige Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewisses Zeitmas zur Einheit annimmt, so sind die Grade der Geschwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzusehen; die Zeit in welcher die Bewegung geschieht und der Raum durch welchen sie geschieht, können als das Ganze angesehen werden, welches aus sehr mannigfaltigen verbundenen Theilen besteht, und also der Schönheit fähig ist.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk dessen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierin liegt der Grund eines großen Theils der Kunst die Leidenschaften und andre Gemüthsfassungen durch den Takt in der Musik und in dem Tanz auszudrüken.

Es ist aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit sich führe. Denn da sie nothwendig nach gewissen Linien geschieht, so kann eine sehr veränderte Bewegung, den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben so kann im Gegentheil die bloße Figur den Begriff der Bewegung erweken, aus der sie entstanden ist, oder entstehen kann.

Aus diesem läßt sich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derselben in uns erwekt werde, wie folglich durch das Anschauen der Bewegung Lust und Unlust, Empfindungen und Leidenschaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt untersuchte, wäre die allgemeine Tanzkunst, wovon die besondere Kunst des Tanzens, und so gar ein Theil der Tonkunst, nur besondere Anwendungen wären. Die schöne Bewegung ist von der schönen Figur nur darin unterschieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander sind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die schöne Bewegung ist eine sich beständig ändernde schöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen, dürfen wir uns nur ein System verschiedener verbundenen Körper vorstellen, deren jeder seine eigene Bewegung hat, sich mit eigener Geschwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines solchen Systems eine sehr große Mannigfaltigkeit möglich sey. Setzen wir nun noch hinzu, daß diese Körper an Grösse und Figur so verschieden seyen, als an Bewegung, so bilden sich Begriffe von der höchsten Schönheit, die aus Bewegung und Figur zugleich entstehen.

Hierin liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunst, unter die schönen Künste zählen macht. Denn da ist das Schöne der Figur und Bewegung vereiniget. Wir können ohne Untersuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemahls den Reiz einer vollkommenen Tänzerin, und anderseits das Abscheuliche in gewißen krampfigten Bewegungen eines schon an sich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menschen, die von Natur aufgelegt sind, immer die angenehmsten, reizendsten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaaßen zu treffen; alles lenkt sich bey ihnen nach dem besten Geschmak. So müssen vollkommene Redner und vollkommene Schauspieler gebildet seyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgebuhrten, die etwas so gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaaßen an sich haben, daß man sie nur einmal sehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derselben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewisse elende Menschen erweken unser Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichste Rede thun würde.

Dieses soll jeden Künstler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerksam machen. Nicht blos den Tänzer, dessen eigentliches Studium sie ist, sondern auch den Tonsetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden sie bisweilen die höchste Kraft ihrer Vorstellungen nehmen können. Raphael hat nicht nur den höchsten Reiz der Bewegung, sondern auch das höchst widrige derselben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Besessene in seiner Verklärung des Heilands, und der sterbende Ananias deutlichen Beweis.

Bewegung.

(Musik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonstüks spricht, so versteht man den Grad der Geschwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks gespielt wird. Jedes Tonstük hat, nach Beschaffenheit der Empfindung die es ausdrükt, einen geschwinden oder langsamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, unterscheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verschiedenen Grade; und der Tonsetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einen italiänischen Wort an. Die geschwinden Bewegungen werden durch Prestissimo, Presto, Allegro assai, allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langsamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrukt. Von diesen besondern Graden der Bewegung ist unter diesen Namen das mehrere zu finden.

Hier ist überhaupt anzumerken, daß ein Tonsetzer zum richtigen Ausdruk der Musik nicht nur die Gattung der Leidenschaft oder Empfindung, die er vorstellen will, sondern deren besondere Schattirung, nach den Umständen, sich mit genauer Ueberlegung vorstellen müsse, ehe er die Bewegung seines Stüks bezeichnet. Dieselbe Leidenschaft spricht und würkt, nach den Umständen, bald schneller bald langsamer. Ueberhaupt schikt sich zu fröhlichen Leidenschaften die geschwindre, zu zärtlichen die langsamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Heftigkeit einer Leidenschaft läßt oft unbestimmt, ob die Bewegung sehr langsam oder sehr geschwind seyn soll. Der Zorn erfodert eine geschwinde und der heftige Schmerz gar oft eine langsame Bewegung. Dergleichen Umstände müssen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angestoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük selbst gesezt hat, ist im Stande den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch würkliche Festsetzung der Zeit, in welcher das ganze Stük gespielt werden soll, angezeigt werden. Wer sich ein Verdienst daraus macht ein Stük von einem großen Meister vollkommen vorzutragen, der thut wol, dasselbe in der Art der vorgeschriebenen Bewegung sehr ofte, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer zu spielen und jedesmal genau auf die Würkung desselben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhaftesten Grad bleiben könne.

Verschiedene sehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in seiner Anleitung zur Flöte im XVII. Absch. in der VII. Abtheil. §. 45. u. s. f.

Bewegung. Bedeutet in der Musik auch noch die Fortrükung des Gesanges in den Stimmen in Absicht auf das Steigen und Fallen. Ueber diese Bewegung geben die Tonlehrer verschiedene Regeln, wodurch man die fehlerhafte Fortschreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Diese Regeln findet man in dem Artikel Fortschreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die gerade Bewegung wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich steigen oder fallen. Die Seitenbewegung die, da die eine Stimme auf derselbigen Höhe bleibt, die andre aber steigt oder fällt; die Gegenbewegung aber die, da die eine Stimme steigt indem die andre fällt.

Beweis.

(Beredsamkeit.)

Die Kunst einen Beweis zu führen scheinet der wichtigste Theil der Beredsamkeit zu seyn. In gerichtlichen Reden kommt auf die Beweise alles an; in Berathschlagenden sehr vieles: aber auch außer diesen Hauptgelegenheiten hat man fast überall nöthig das Urtheil andrer zu lenken, oder sein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich besteht die ganze Beredsamkeit darin, daß man sich so wol des Urtheils, als der Empfindungen der Menschen durch

die Rede bemächtige. Das erste geschieht durch überführende Beweise. Hiebey kommt es auf zwey Hauptstüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforschung der Beweisgründe, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derselben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieser beyden Punkte in besondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wissenschaft der Erfindung und Erforschung der Beweisgründe wurd Topica genennt, und die, welche die Ausführung derselben lehrt, bekam den Namen Dialectica. Von der erstern wird in dem Artikel Beweisgründe gehandelt, und von der andern in dem Art. Beweisarten. Aristoteles und Cicero haben über beyde gründlich geschrieben, und die stoische Schule, wie Cicero sagt, hat sich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu sprechen, was der Redner überhaupt, bey den Beweisen zu bedenken hat. Zu jedem Beweis werden zwey Eigenschaften erfodert, Wahrheit oder doch Wahrscheinlichkeit, und Deutlichkeit oder wenigstens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, sie muß in der Sache selbst liegen, aber bey ihm steht es sie zu erforschen und andern fühlbar zu machen. So lange der Redner die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht selbst einsieht, so ist es vergeblich den Beweis zu unternehmen; und wenn er so gar vom Gegentheil überzeuget ist, so muß er sich dieses nicht einfallen lassen. Wenn also der Redner sich in vorkommenden Fällen nicht blosstellen will, so muß er überhaupt bey Erlernung der Kunst und in seinen Bemühungen in derselben vollkommener zu werden, sich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und sich vor aller Spizfindigkeit, der falschen Gründlichkeit kleiner Geister, mit äußerster Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er sich in gründlichen Wissenschaften fleißig üben, damit er sich ein scharfes Nachdenken angewöhne und aus seinem eigenen Gefühl wisse, was wahre Ueberzeugung sey. Hiernächst befleiße er sich auch überhaupt durch beständiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geschmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem kleinen und unerheblichen richtig unterschieden wird. Er gewöhne sich jede Vorstellung auf die Waage der gesunden Vernunft zu legen, um zu sehen, ob sie ein merkliches Gewicht habe. Das was würklich wichtig ist, halte er allein werth überdacht, und dem Gedächtniß anvertraut zu werden; alles andre lasse er fahren.

Am allermeisten hüte er sich für Spizsinndigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Ansehen einer Sache erzwungen wird, dessen Richtigkeit eher durch die gesunde Vernunft zu fühlen, als durch den Verstand deutlich aus einander zu setzen ist. Es ist beßer, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, sehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man sich gleich darin betröge, als daß man von leichtem Geiste regiert, alles scheinbare annehme, aus Furcht sich etwas gutes entgehen zu lassen.

Unumgänglich nothwendig ist es, um ein gründlicher Redner zu seyn, daß man keine falsche Sache zu beweisen übernehme, auch keine zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor sich sieht. Denn in diesem Fällen muß man Beweise erzwingen oder erschleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, so wird man durch genugsames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Diesen Geschmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Lesen der vorzüglich gründlichen Reden der besten griechischen und römischen Redner und Philosophen erhöhen. Fürnehmlich müssen die besten Reden des Demostehnes und Cicero vielfältig gelesen werden.

Zu der Gründlichkeit in dem Beweisen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philosophische Deutlichkeit, die jede Vorstellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, sondern die ästhetische Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sachen stehen bleibt. Der Redner bleibet in einzeln Begriffen bey der anschauenden Erkenntnis stehen, sucht aber denselben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben. (S. Ueberzeugung.) Diese Fertigkeit deutlich zu seyn, bekommt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meisten Menschen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geistes sich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorstellungen zufrieden zu seyn. Diese unglükliche Trägheit muß der gute Redner schlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden seyn, bis er jeder Vorstellung, die seinen Geist zu beschäftigen würdig genug ist, den höchsten Grad der Deutlich-

keit,

keit, der er fähig ist, gegeben hat. Zu dem Ende muß er sich unnachläßig in den Versuchen üben, alles deutlich zu sehen, und das, was er selbst so sieht, mit der höchsten Klarheit auszudrüken.

Eine wichtige Sache bey dem Beweisen ist auch der Ton, in welchem sie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewissen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seite des Redners, der uns sanft, aber unwiderstehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch sonst die Stärke des Beweises nicht einsehen, ja selbst da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn so wie wir geneigt sind, mit dem traurigen zu trauren und mit dem lachenden zu lachen, so fühlen wir auch einen Hang demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget sehen. Es wird nicht überflüßig seyn hier ein Beyspiel anzuführen, darin dieser Ton der Wahrheit sich klar bemerken läßt, da man ohne dem ihn nicht beschreiben, sondern nur an Beyspielen merklich machen kann.

In der *Andromache* des *Euripides* wird diese unglükliche Prinzeßin von der *Hermione* beschuldiget, daß sie durch allerhand Künste die Zuneigung des *Neoptolemus* gewonnen, und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus entzogen habe. Andromache beweißt ihre Unschuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf sollte sich mein Vorsatz, dich aus dem rechtmäßigen Ehebett zu vertreiben, gründen können? Ist etwa itzt Sparta geringer als die phrygische Troja, und geht diese jener an Glükseligkeit vor? Bin ich etwa frey, oder jung oder zur Wollust gebildet? Kann ich etwa aus Stolz auf die Macht meiner (in der Asche liegenden) Vaterstatt, oder auf meine (umgebrachte) Freunde, es versuchen, an deiner Statt in deinem Hause zu herrschen? Sollte ich etwa Lust haben deine Unfruchtbarkeit hier zu ersetzen und Kinder zu gebähren, mir zur größten Last, und daß sie dir künftig zu Sclaven dienten? Bilde ich mir etwa ein, daß die Griechen des *Hektors* halber mich so sehr lieben, daß sie meine Kinder, wenn du keine hast, zu Königen dieses Landes machen? u. s. w.". (*) Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unschuld beweißt.

(*) Eurip. Androm. VI. 190–202.

Wenn dieser Ton der Wahrheit zugleich durch den würklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterstüzt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerster Ueberzeugung, so wird sein Beweis die volle Würkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil ist, wird man ihn sehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit versichert. Bemerken wir an dem Redner eine bescheidene Zuversichtlichkeit in seine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Wesen, womit er uns dessen versichert, so ersezt unser Herz, was dem Verstand fehlt, und wir glauben, ohne zu sehen. Läßt aber der Redner das geringste merken, daß er unsern Beyfall erzwingen will, so widersteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft schadet der Redner seinem Beweis, wenn er sich bey klaren Sachen zu lange aufhält, um sie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit ist einfach und kurz. Gewisse Gründe sprechen durch die Sache selbst am lautesten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geschwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächsten Artikel von den pathetischen Beweisen anmerken.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis sehr aufhelfen, oder schaden. Der stärkste Beweis kann durch einen schlechten und schwachen Vortrag seine Kraft verliehren. Das klare kann durch die Aussprach und den Ton dunkel, das kurze, langweilig, und das lebhafte, schwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in seiner Rede der Ort ist, da natürlicher Weise verschiedene vorgetragene Gründe ihre Würkung nun auf einmal thun sollen. Da muß er alle Kunst anwenden sie gut zu vereinigen, den Verstand die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Bestätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweise angeführt werden, kommt auch ofte viel auf die Ordnung an, darin sie einander folgen. Die Frage ist ofte untersucht worden, ob die starken oder die schwächern Gründe zuerst sollen aufgestellt werden. *Quintilian* rathet von den schwächern den Anfang zu machen. (†) Allein die Sache scheinet

(†) Prout ratio causæ cujusque postulabit ordinabuntur, uno (ut ego censeo) excepto, ne a potentissimis ad levissima decrescat oratio.

scheinet mir nicht außer allem Zweifel. Wenn ein scharfsinniger Zuhörer einige schwache Beweise hintereinander anhört, so kann er leicht verdrießlich werden und die Aufmerksamkeit auf stärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man sagen, daß die lezten Eindrüke immer die wichtigsten sind, Man findet also bey großen Rednern Beyspiele von beyden entgegen stehenden Ordnungen.

Am sichersten scheinet es zu seyn, daß man die Hauptbeweise zuerst vorbringe. Hat man wahrscheinlicher Weise damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, so häufe man schnell noch verschiedene geringere Beweise zusammen und lasse sie in geschloßnen Gliedern den Zuhörer angreifen, so wird die Würkung nach Wunsch ausfallen.

Zur Erläuterung dieser Regel wollen wir setzen, man habe eine geschehene Sache durch Zeugnisse erhärtet, oder einen Satz durch andre Gründe so wahrscheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig seyn können. Nun setze man gleich noch verschiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Personen, den Zeiten, den Umständen u. s. f. gemäß sey, so wird aller Zweifel verschwinden. Dieses will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel sagen: **Die stärksten Beweise, sagt er, muß man einzeln wol ausführen, die schwächern kurz aneinander drengen. — Wenn man einen beschuldiget er habe einer Erbschaft halber einen Mord begangen** (und hätte z. E. den Hauptbeweis durch wahrscheinliche Zeugnisse geführt; so kann man, wenn die Umstände so sind, folgende Gründe noch hinzu fügen.) **Du hattest Anwartschaft darauf, du warst in Noth und damals von deinen Gläubigern am stärksten getrieben; dazu hattest du deinen Erblaßer damals beleidiget, und wußtest daß er das Testament eben ändern wollte.** Man begreift leicht, daß solche geschlossene Gründe, eine Sache außer Zweifel setzen müssen, von welcher man schon durch andre stärkere Anzeigen bey nahe überzeuget worden.

Sind aber die Beweise so beschaffen, daß die schwächeren den stärkern zur Grundlage dienen, daß sie erst dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart setzen, die zur Würkung der stärksten Beweise nöthig ist, so muß die erwähnte Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

Beweisarten.

Es ist nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe aus welchen die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß diese Gründe so zu behändeln und so vorzutragen wissen, daß sie ihre völlige Würkung thun; dieses ist eigentlich das vornehmste in der Kunst zu beweisen. (†) Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philosohen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art sich ihrer zu bedienen, ist ihm eigen. Dadurch kann er sich als einen großen Redner zeigen, daß er so gründlich als der Weltweise, obgleich nicht so abstrakt und nicht so genau methodisch; so einfach, als der gemeine Mann, aber nicht so nachläßig und so wankend in seinen Beweisen ist.

Zu dieser rednerischen Behandlung der Beweise gehören verschiedene Dinge; die Form des Beweises an sich selbst; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag desselben. Hier ist von dem ersten Punkt, nämlich der Form des Beweises die Rede.

Die Beweisarten sind für den Redner dieselben, die der Philosoph braucht; alle Arten der Vernunftschlüße, nach ihren mannigfaltigen Formen und Gestalten. Jede Rede, oder ein Theil derselben, darin der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß sich in einen Vernunftschluß auflösen lassen, der, wenn der Redner gründlich gewesen ist, so wol in der Materie, als in der Form seine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten solcher Vernunftschlüsse, deren jeder seine eigene Form und Gestalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wissen, die der besondern Beschaffenheit seiner Materie am gemäßesten und zugleich für seine Zuhörer die einleuchtendste ist. Der Philosoph sieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Also ist der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweisenden Rede, oder eines Haupttheils derselben allemal ein Vernunftschluß von drey oder von zwey Sätzen. Diesen zu erfinden ist die erste Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cecilius beweisen will, daß er und nicht dieser zum An-

(†) Est prudentiæ pæne mediocris, quid dicendum sit videre; alterum est in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quæ dicenda sunt copiose, ornate, varieque posse dicere. Cic.

Ankläger des Verres müsse bestellt werden, so macht er diesen Vernunftschluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger seines Feindes haben will, der muß ihm auch gegeben werden. Nun verlangen die Einwohner Siciliens mich und keinen andern; also muß ich die Klage gegen den Verres führen.„ Der erste Theil der Rede ist eine Ausführung dieses Vernunftschlusses, und so verhält es sich mit jeder beweisenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig seyn würde, Regeln für die Wahl jeder besondern Form der Vernunftschlüsse zu suchen, so begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweise näher zu betrachten, und das wesentlichste, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweise sind die, welche Cicero mit dem Namen Inductio und Ratiocinatio bezeichnet. (*) Die erstere besteht darin, daß man aus ähnlichen Fällen schliesst; die andere schliesst aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

(*) Omnis igitur ratiocinatio aut per *inductionem* tractanda est, aut per *ratiocinationem*. de Invent. L. I.

Die Induction besteht also darin, daß man für die Wahrheit, welche man beweisen will, Fälle aussucht, in welchen dieselbe ganz unzweifelhaft und offenbar ist, hernach aus diesen besondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern besondern, jenen ähnlichen Fall, passenden Schluß macht. Dergleichen ist dieses:

„Wenn ein junger Mensch von einem Flötenspie„ler in seiner Kunst so unterrichtet worden ist, daß „er schon sehr gut gespielet hat, hernach aber von „einem schlechten Spieler wieder verdorben worden „ist; kann man denn die Schuld, daß er schlecht spielt, „auf den ersten Meister legen? — Keinesweges. „Oder wenn ein Hofmeister seinem Untergebenen gute „und bescheidene Sitten angewöhnt hat, dieser aber „sich hernach durch andere wieder zu schlechten und „groben Sitten hat verführen lassen, wird man die„ser Sitten halber den ersten Hofmeister beschuldi„gen? — Gewiß nicht. So wird man auch dem „Sokrates die Schuld nicht beymessen können, daß „die Jünglinge, denen er Lust zur Tugend gemacht „hat, nachher von andern verführt worden.„ (*) Dieses ist die Beweisart, deren sich Sokrates mit so glücklichem Erfolg bedient hat. Ihr größter Vortheil besteht darin, daß sie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derselben verwandelt. Sie schikt sich sowol für einfältige als gelehrte Zuhörer: jenen wird sie durch ihre Faßlichkeit angenehm, diesen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit. (*) Mit der Fabel und mit der Allegorie kommt sie darin überein, daß sie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

(*) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

(*) S. Aehnlichkeit.

Die Induktion kann verschiedene Gestalten annehmen. Sokrates kleidete sie fast allezeit in Fragen ein, so wie es sich zur Beredsamkeit des Umganges am besten schiket. Die Moralisten geben ihr auch eine andere Form, indem sie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen ist, als Beschreibungen, Gemählde oder Erzählungen, anbringen und so zeichnen, daß der Zuhörer alles vor sich zu sehen glaube.

Bey Behandlung dieser Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu sehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar sey. 2. Daß diese Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers soll festgesetzt werden. 3. Daß dieser nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er desto freyer von allem Vorurtheil, sich dem Gefühl des Wahren überlasse.

Dazu gehören besondere rednerische Gaben, die vielleicht seltener sind, als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, so schweer ist es, dieselbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeinesten Dingen, nicht nur ohne Niedrigkeit, sondern interessant zu sprechen, muß sich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müssen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die also nicht den geringsten Reiz haben, als den sie durch die Kunst des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweise ist die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kommt. (Ratiocinatio) Diese haben die Gestalt eines förmlichen und vollständigen Vernunftschlusses (Syllogismus), der aus zwey Vordersätzen und dem daraus fliessenden Schlußsatz besteht. Diese Beweisart ist demnach nicht so popular, als die erstere; sie ist mehr philosophisch, als rednerisch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein solcher Beweis geführt wird, muß sich auf drey Sätze bringen lassen. Die beyden Vordersätze müssen, wie aus der Vernunftlehre bekannt ist, unläugbar seyn, wenn die Ueber-

Ueberzeugung folgen soll. Daher entstehen also bey dieser Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet. (*) Der erste Theil enthält den deutlichen Vortrag des Obersatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Bestätigung dieses Satzes. Wenn diese so vollendet ist, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, so folget der Untersatz, als der dritte Theil; hierauf dessen Bestätigung, die den vierten Theil ausmacht, und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil sind die wichtigsten; deswegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieselben wenden.

(*) De Invent. L. I.

Diese Beweisart behandelt der Redner anders als der Philosoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfachesten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen stehen, wenn er sie nur dem anschauenden Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptsächlich aber unterscheidet er sich durch die Erweiterung seiner Sätze und durch die Art, die Begriffe festzusetzen. Der Philosoph begnügt sich, jeden der drey Sätze seiner Vernunftschlüsse kurz und bestimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudruken. Der Redner drukt den Satz auf mehrere Arten, durch Umschreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen; er sucht ihn nicht nur dem Verstand, sondern so viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zusammengesetzten stehen, wo der Philosoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beschreibung, ein Gemähld, ein Beyspiel, oder ein Bild dienet ihm statt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen grossen Grad der Klarheit bekommt. Der Philosoph begnüget sich mit einem Beweisgrund zur Bestätigung eines Satzes, er scheinet gegen seine Zuhörer ganz gleichgültig zu seyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm ist daran gelegen, daß seine Zuhörer so lange bey jeder Sache verweilen, bis sie sich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unversucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetischen Beweis hinzu. Dieser besteht darin, daß in dem Zuhörer solche Leidenschaften erwekt werden, die für den Schluß sprechen; Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Ankläger x. So macht er aus einem Vernunftschluß, den der Philosoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechselsweise Verstand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen intereßirt werden.

Beweisgründe.

Zugestandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis andrer, in Zweifel gezogenen, Wahrheiten hergeleitet oder wahrscheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagsache jemand eines Diebstals beschuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beschuldigung damit erweisen will, daß der Beklagte seit der Zeit des geschehenen Diebstals reich ist, da er sonst arm gewesen, so ist diese schnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweises. Die Erfindung der Beweisgründe ist ein wichtiger Theil der Beredsamkeit: deswegen haben auch die alten Lehrer der Redner, besonders Aristoteles und Cicero weitläuftig von dieser Sache geschrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch sehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verschiedenen Fällen die Beweisgründe zu schöpfen sind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweisen; die Erfahrung, und die Vernunftschlüsse. Beweise durch Vernunftschlüsse nennten die Alten überlegte, durch Kunst geführte Beweise, da sie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünstliche hiessen. Diese sind Zeugnisse, Documente und Schriften. Die Quellen der andern sind mannigfaltig, und bedürfen einer nähern Erforschung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweisen, ein gerader, der ohne alle Umschweife zum Zwek führet, und ein Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführt, die zu erweisen ist. Man betritt den geraden Weg, wann man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede ist, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das ausser der Hauptsache liegt, zum Grunde des Beweises legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptsache kommt. In Fragen, die gewisse Vorfälle, oder geschehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umstände zeigen,

gen, daß das Vorgeben falsch ist. Dies ist der gerade Weg zu beweisen. Liegt in der Sache selbst nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, so findet sich oft, zu demselben Behuf, etwas ausser ihr. Man beweißt nämlich, daß die Sache, wenn sie wahr wäre, diese oder jene Folge hätte nach sich ziehen müssen, und zeiget, daß dieses nicht geschehn. Daraus schließt man, daß also das Vorgeben falsch sey; dies ist ein Umweg. Eben dieses hat auch in Fällen statt, wo die Beschaffenheit einer Sache untersucht wird. Nämlich die Beschaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwiesen, oder man erweißt die Richtigkeit einer andern Sache, und zeiget hernach, daß aus dieser auch jene nothwendig folge.

Wir müssen aber, um diese Sache näher zu beleuchten, die besondern Fälle dieser beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweise, betrachten. Dasjenige, was man beweisen will, läßt sich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas gesagt wird; das ist, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Prædicatum ist. Mithin kann der Redner sich umsehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den besten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald sehen, welche von beyden ihn am sichersten zum Zwek führen. Wir wollen setzen, der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen; so ist der Satz, den er zu beweisen hat, dieser: Dieser Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis soll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey ist offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn sie gegen den Staat unternommen wäre, würklich eine Verrätherey wäre, so muß er suchen zu beweisen, daß sie nicht gegen den Staat, sondern gegen gewisse Personen unternommen worden. Z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechseln muß. Ist aber der Fall so, daß die Handlung würklich den Staat betrift; so muß der Redner seinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß sie fälschlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann selten lange im Zweifel stehen, ob er seinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder des Prædicati hernehmen soll; denn nach genauer Untersuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem er die größte Ueberzeugung bewürken könne. Weiß er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptsächlich die Klage gründen wird; so ist seine Wahl ofte dadurch bestimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er ist ungewiß, worauf der Ankläger hauptsächlich bestehen wird; so kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von dem Prædicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis setzt Cicero drey besondere Fälle. Entweder gründet sich der Beweis auf die ganze Natur und das Wesen der Sache, so daß der Redner beweisen kann, das Wesen derselben mache sein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Wesen der Sache nicht kann bestimmt werden, so nimmt man alle ihre Eigenschaften besonders und zeiget, wie jede den Satz bestätiget; oder die Hauptsache kommt nur auf eine einzige Eigenschaft der Sache an, so hält man sich an dieser allein. Im ersten Fall ist also der Beweisgrund, die Sacherklärung; (definitio rei) im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenschaften angegeben werden; (partium enumeratio) endlich im dritten Fall ist der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewisse Eigenschaft beygelegt wird, den Beweis herleitet. (ex notatione) Folgende drey Beyspiele werden diese drey Arten der Beweisgründe erläutern.

Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen ist. „Wenn die Majestät des Römischen „Staats in seinem Ansehen und in seiner Würde besteht, so beleidigt der diese Majestät, welcher den „Feinden des römischen Volks sein Heer überliefert; „nicht der, welcher denjenigen, der dieses gethan „hat, dem Volke zur Bestrafung einliefert.„ Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs Majestät gegründet.

Beweis aus Zergliederung der Sache. „In „diesen Umständen waren nur drey Wege möglich. „Entweder, man mußte dem Befehl des Senats „gehorchen; oder man mußte eine neue Berathschla„gung veranlassen; oder man mußte endlich nach sei-

„nem eigenen Gutdünken handeln. Eine neue Be„rathschlagung zu veranlassen, hiess sich zu viel her„ausnehmen; nach Gutdünken zu handeln, wäre „Vermessenheit; also blieb nichts übrig, als dem „Befehl des Senats zu gehorchen.„

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein „Consul genennt wird, welcher dem Vaterland mit „gutem Rath und mit That beysteht; was hat denn „Opimius anders gethan?„

Kann man auf keinem dieser geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Prædicatum des Hauptsatzes, so muss man sich ausser der Sache nach irgend einer Wahrheit umsehen, mit welcher der zu erweisende Satz in einer solchen Verbindung steht, dass er selbst aus jener herzuleiten sey. Hier ist es nun unmöglich, alle einzele Fälle solcher Verbindungen herzusetzen. Cicero giebt derer dreyzehen an, und Aristoteles, der jede Frage durch alle Abtheilungen erschöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlassen jedem diese Dinge in den Topicis dieser Lehrer selbst nachzusehen.

Ist der Redner ein Mann, der sich lang in Untersuchung der Wahrheit geübt hat, so werden ihm ohne künstliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit seiner Hauptfrage in Verbindung stehen; besonders, wenn er sich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. Erfindung gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen also hier nicht weiter gehen, als dass wir diese Materie mit einem guten Beyspiel erläutern.

Es ist keine Wahrheit, sie gehöre in die Classe der Begebenheiten, oder unter die Erforschungen der Vernunft, die nicht entweder in wesentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung stehe. Es müssen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr seyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muss Veranlasung, Gelegenheit, Ursachen gehabt haben; sie steht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umständen in Verbindung; sie hat endlich ihre Folgen. So muss auch ein Satz der Vernunft seine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müssen andre Wahrheiten zuvor erkannt gewesen seyn, ehe er hat können erkannt werden; er muss gewisse Folgen haben. Ist der Satz unstreitig wahr, so müssen alle die, welche ihm entgegen stehen, falsch seyn; alle die aber, welche er voraussetzt, wahr.

Wenn also die deutlichen Begriffe von dem Subjecto oder Prædicato des Hauptsatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug sind, die Sache zu beweisen; oder wenn in einer geschehenen Sache nichts widersprechendes ist, wenn sie nicht kann geleugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn sein Charakter nichts zu seiner Vertheidigung an die Hand giebt, so muss man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Hauptsache in irgend einer Verbindung stehen, oder eine Beziehung auf sie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftschlüssen abhängt, setzen, man wolle erweisen, dass eine begangene That nicht gegen die Gesetze streite, und man habe sich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Gesetze, etwas zur Entschuldigung zu entdeken, so wird man auf andere Sachen, worauf die Gesetze oder die Handlung sich bezieht, denken müssen. Man beweisst z. E. dass die Handlung einerley ist, mit einer andern bekannten, welche jederman für unschuldig und rechtmässig gehalten hat. Oder man beweisst aus Beyspielen, dass das Gesetz auf eine gewisse Weise müsse verstanden werden, und zeiget daraus, dass es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar schlimmen Folgen, die ein Gesetz haben müsste, wenn es auf gewisse Weise verstanden würde, zeigen, dass es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben so geht es mit Begebenheiten. Man beweisst, dass der Beklagte damals, als sie geschehen, an einem entlegenen Ort gewesen; dass er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige, der man ihn beschuldiget, unmöglich, oder höchst unwahrscheinlich wird.

Bewundrung.
(Schöne Künste.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entsteht, welche unsre Erwartung übertrift. Man wird finden, dass bey der Bewundrung immer ein Bestreben des Geistes ist, die Gründe der Sache, die uns in Verwundrung setzet, zu begreifen. Je verborgener sie sind, desto grösser wird die Bewundrung, und sie kommt auf den höchsten Grad, wenn etwas unsern Begriffen widersprechend scheinendes dabey ist. Wenn man mit Herrn Home zwey Arten dieser Empfindung unter-

unterscheiden, und mit seinem Uebersetzer (*) mit den Namen Verwunderung und Bewunderung belegen will, so würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unsre Vermuthung sich ereignenden Begebenheit entsteht, den Namen Verwundrung beylegen, und die Empfindung, welche aus Betrachtung einer ausserordentlichen und unbegreiflichen Kraft entsteht, Bewundrung nennen. Man könnte diese einen Affekt des Geistes nennen: denn sie hat mit den Affekten dieses gemein, daß sie mit einem lebhaften Bestreben, seine Begriffe zu der Grösse, die man vor sich sieht, zu erheben verbunden ist. Vermuthlich hat Descartes deßhalben die Bewundrung unter die Leidenschaften gezählt. Wolff aber hat sie darum davon ausgeschlossen, weil dieses lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden ist, ob sich gleich etwas diesem ähnliches dabey zu zeigen scheinet.

(*) S. Homes Grundsätze der Critik 1 Theil S. 343. der deutschen Uebers. von 1763.

Wie dem aber seyn mag: so ist dieses offenbar, daß die Bewundrung eine der lebhaftesten Empfindungen sey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Bösen fürtrefliche Dienste thun kann. Und in so fern ist sie eine von den Empfindungen, welche die Künste vorzüglich müssen zu erwecken suchen. Sie wird aber eben sowol durch einen hohen Grad des Bösen, als des Guten hervorgebracht. Die ausserordentliche Bosheit des Satans bey Milton, und Klopstock, oder gewisser Menschen in den Trauerspielen des Shakespear, setzen uns eben so stark in Bewundrung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes würkt Abscheu und Verwünschung, dieses Ehrfurcht und Bestreben zur Nachahmung des Guten. Dieses alles ist so offenbar und so bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können also gleich diese Regel fest setzen, daß der Künstler die Gelegenheit, uns in Bewundrung zu setzen, niemal muß ungenutzt vorbey gehen lassen. Die Gelegenheiten zeigen sich überall, wo grosse Charaktere und grosse Handlungen können vorgestellt werden: im epischen Gedicht, im Trauerspiel, in der Ode, im historischen Gemählde, in Abbildung einzeler Personen durch den Pinsel oder durch den Meissel, und in ernsthaften Arten der Musik. Die besondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beschrieben. (*)

(*) S. Wunderbar.

Der Künstler, welcher Bewundrung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen, er muß selbst groß denken und groß fühlen: gemeine Künstler erreichen diesen Grad der Würkung niemal. Wem die Natur die Grösse der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu setzen. Der, dem in der Natur alles scherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menschen und in den Begebenheiten, alles eine poßierliche Seite hat; der, der überall Witz und ein feines Spiel der Phantasie sucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend, mehr rühret, als ein rauschendes Wasser oder ein wildes Felsgebürge; alle diese würden sich vergeblich bemühen, unsre Bewundrung zu erweken. Hat aber die Natur die Anlage zum Grossen in die Seele geleget, so kann ein ernstliches Nachdenken über die größten Gegenstände in der Natur und in den Sitten, eine fleißige Uebung, alles auf grosse Gesichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernsthaftes Studium der erhabensten Werke der Künste, desto fähiger machen, durch seine Werke Bewundrung zu erweken.

Beyspiel.

(Redende Künste.)

Jede Vorstellung des Allgemeinen durch das Besondere, kann in weitläuftigem Sinn ein Beyspiel genennet werden; in so fern gehören die aesopische Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyspiel. In der engern Bedeutung aber ist es ein besonderer Fall, in der Absicht angeführt, daß das Allgemeine der Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedienet sich des Beyspiels sowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatischen Schriften sehr häufig, um allgemeine Sätze, Regeln, Erklärungen durch dasselbe zu erläutern: so wie die Rechenmeister, wenn sie eine Regel geben, sogleich einen besondern Fall anführen, an dem sie dieselbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben selten nöthig, Beyspiele in dieser Absicht anzuführen, weil sie selten solche allgemeine und abstrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyspiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen sie das Beyspiel sehr häufig, um dasjenige, was

„nem eigenen Gutdünken handeln. Eine neue Be„rathschlagung zu veranlassen, hieß sich zu viel her„ausnehmen; nach Gutdünken zu handeln, wäre „Vermessenheit; also blieb nichts übrig, als dem „Befehl des Senats zu gehorchen.„

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein „Consul genennt wird, welcher dem Vaterland mit „gutem Rath und mit That beysteht; was hat denn „Opimius anders gethan?„

Kann man auf keinem dieser geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Prædicatum des Hauptsatzes, so muß man sich ausser der Sache nach irgend einer Wahrheit umsehen, mit welcher der zu erweisende Satz in einer solchen Verbindung steht, daß er selbst aus jener herzuleiten sey. Hier ist es nun unmöglich, alle einzele Fälle solcher Verbindungen herzusetzen. Cicero giebt derer dreyzehen an, und Aristoteles, der jede Frage durch alle Abtheilungen erschöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlassen jedem diese Dinge in den Topicis dieser Lehrer selbst nachzusehen.

Ist der Redner ein Mann, der sich lang in Untersuchung der Wahrheit geübt hat, so werden ihm ohne künstliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit seiner Hauptfrage in Verbindung stehen; besonders, wenn er sich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. Erfindung gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen also hier nicht weiter gehen, als daß wir diese Materie mit einem guten Beyspiel erläutern.

Es ist keine Wahrheit, sie gehöre in die Classe der Begebenheiten, oder unter die Erforschungen der Vernunft, die nicht entweder in wesentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung stehe. Es müssen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr seyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlasung, Gelegenheit, Ursachen gehabt haben; sie steht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umständen in Verbindung; sie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft seine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müssen andre Wahrheiten zuvor erkannt gewesen seyn, ehe er hat können erkannt [illegible] gewisse Folgen haben. Ist [illegible]
so müssen alle die, welche [illegible]
seyn; alle die aber, wel[illegible]

Wenn also die deutlichen Begriffe v[illegible]
jecto oder Prædicato des Hauptsatzes [illegible]
len, oder nicht ausführlich genug sin[illegible]
zu beweisen; oder wenn in einer ges[illegible]
nichts widersprechendes ist, wenn [illegible]
leugnet werden, um einen Bekl[illegible]
wenn sein Charakter nichts zu sei[illegible]
an die Hand giebt, so muß ma[illegible]
Dinge acht haben, die mit der [illegible]
einer Verbindung stehen, oder [illegible]
sie haben.

Wir wollen demnach in [illegible]
Vernunftschlüssen abhängt, [illegible]
weisen, daß eine begange[illegible]
Gesetze streite, und man h[illegible]
in der Natur der Handlu[illegible]
Gesetze, etwas zur Ent[illegible]
wird man auf andere [illegible]
oder die Handlung [illegible]
Man beweißt z. E. [illegible]
mit einer andern b[illegible]
unschuldig und rech[illegible]
beweißt aus Bey[illegible]
gewisse Weise mi[illegible]
daraus, daß es [illegible]
nicht gehe. [illegible]
fenbar schlimm[illegible]
wenn es auf [illegible]
daß es auf [illegible]

Eben so [illegible]
weißt, da[illegible]
an einem [illegible]
bar vor[illegible]
diejeni[illegible]
höchst [illegible]

genommen werden; sie können er-
seyn. Darüber lassen sich keine
und Dichter müssen fühlen,
am besten schiket. Eine
, da man erst allge-
dieselbe denn noch
entwärtig vor
ein Red-
und

die Hauptvorstellung dadurch in ihren wesentlichen Theilen Schaden leidet: allein sie dienen, diese Hauptvorstellung durch Nebenbegriffe ästhetisch, das ist, sinnlicher zu machen.

Es giebt eine andere Art Beywörter, die man grammatische nennen könnte, weil sie das sind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den ästhetischen nicht verwechseln muß. Sie sind nohtwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die ästhetischen aber zufällige Bestimmungen desselben. Wenn der angeführte Dichter sagt:

> ...nn ein gesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> ...n verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

...Wörter gesetzt und verwöhnt, gramma- ...etische Beywörter. Denn sie sind zu ...es Hauptbegriffs nothwendig: er ...e Rede hat keinen Sinn mehr, wenn ...äßt.

...iesen beyden Arten giebt es noch eine ...elche die Grammatiker Nomina patrony- ...nnen, die hauptsächlich dazu dienen, die ...n der Personen mit einem Ehrentitel zu be- ...n. So ist der Ausdruk Pius Aeneas, ποτνια ...η u. d. gl. Diese werden fast allezeit gebraucht, ... oft die Hauptnamen der Personen genennt werden, ohne daß man dabey eine besondre ästhetische Absicht hat.

...n
...er-
...n ei-
...eniger
...en, und
...hbarschaft
es auch mit

Die ästhetischen Beywörter, welchen man sonst den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorstellungen, die ohne sie schon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet sind, durch Nebenbegriffe einen ästhetischen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich ist, so kommt oft die gröste Kraft der Vorstellung von ihnen her. Z. E.

> Illi robur & æs triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
> Commisit pelago ratem.
>
> *Hor.* I. 3.

t.

...ern, das den Haupt-
..., hinzugefüget wird, um
...etische Einschränkung zu
...schreibung, die Haller von
...anns, in den Alpen giebet
...r Stein nach dem gesteckten Ziele.
...eelt, durch die zertrennte Luft.
...re Schrift ausgezeichnete Worte,
...an kann sie weglassen, ohne daß

Sie gehören überhaupt in die Classe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundsätze, nach welchen ein verständiger Künstler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beschaffenheit der Beywörter zu bestimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darin thun: und so wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verstand des Künstlers

lers, einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, so thut es in Ansehung des Dichters, der Gebrauch dieser Beywörter.

Wie etwa grosse Männer nicht besser, als mit ihren blossen Namen können genennet werden, so giebt es auch Vorstellungen, die schon in ihrer Anlage, in ihren wesentlichsten Theilen groß und vollkommen ästhetisch sind, und deswegen in dem Ausdruk keiner Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden sie dadurch geschwächt werden. Um diese Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle aus Herrn Ramlers Paßions-Cantate, dem Leser vorhalten.

> Gethsemane! Gethsemane! wen hören deine Mauren
> So bange, so verlassen trauren?
> Ist das mein Jesus?
> Bester aller Menschenkinder!
> Du zagst, du zitterst gleich dem Sünder,
> Dem man sein Todesurtheil spricht.

Diese ganze Vorstellung hat etwas Grosses, das durch keine Nebenbegriffe kann verstärkt werden. Hätte der Dichter etwa gesagt: Und dies ist mein göttlicher Jesus? — Du zitterst gleich dem elenden Sünder, dem man sein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget — so hätte aller Aufwand dieser Beywörter, die Vorstellung nicht nur nicht verstärkt, sondern geschwächt.

Wenn Cäsar, da er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, ihm zuruft: Auch du Brutus, so sagt dieses, alles was der Diktator hier sagen will, in der vollkommensten Stärke, und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: Auch du mein väterlich geliebter, mein so sehr verpflichteter Brutus, so würde die Stärke der Rede nicht das geringste gewinnen. In dergleichen Fällen muß man sich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengesetzten Fall, bey Vorstellungen, welche nur des Zusammenhangs halber da sind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegsetzt, würde man die Beywörter sehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler setzen oft in einem Hintergrund, oder im stärksten Schatten einzele Figuren oder Grupen hin, die blos des Zusammenhangs halber, oder eine sonst leere Stelle auszufüllen, da sind. Diese können sie durch keinen lebhaften Pinselstrich erheben, weil sie sonst zu starke Würkung thäten, und das Auge von wesentlichen Gegenständen abzögen. Eben diese Beschaffenheit hat es mit einigen Vorstellungen in redenden Künsten. Was seiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das soll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines streitenden Helden aufmerksam machen will, so muß er sich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerksamkeit auf das Gerassel seines Wagens, oder das Stampfen seines Pferdes, zu lenken.

Die größte Vorsichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Personen redend einführt. Man muß auf das genaueste erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorstellungen der redenden Person liegen, und gerade nur so viel ausdenken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet sind. Wo diese schon alles sagen, was an diesem Orte, nach diesen Umständen, hinreichend ist, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geschichte des Geschmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erste Anzeige des sich verderbenden Geschmaks gewesen ist. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat sich dieser Ueberfluß gezeiget, so bald die goldnen Zeiten der Dichtkunst und Beredsamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Diesemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeschränkt werden, wo die Vorstellung durch die Hauptbegriffe noch nicht ästhetisch genug ist. Und damit wir ihren Gebrauch desto bestimmter anzeigen können, müssen wir uns erinnern, daß der ästhetische Stoff von dreyerley Art ist; daß er entweder die Phantasie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verstand helle und grosse Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieser dreyfachen Absicht müssen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen sie uns die Sachen sinnlich vor, oder sie erhellen und verstärken unsre Begriffe, oder sie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahlerische Beywörter sind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne sie das Gemählde entweder die kleinen Umstände nicht ausdrukt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derselben sehr langweilig seyn würde. Man überlege, um diese Anmerkung völlig zu fassen, folgende Stelle:

Er

Er treibt den trägen Schwarm von schwer beleibten Kühen,
Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
Sie irren langsam um, wo Klee und Mutten blühen,
Und mähn das zarte Gras mit scharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, so fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umstände die durch sie bezeichnet werden, anders vorstellen, so wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, sondern etwas stark, neu, kurz, oder naiv sagen; so können auch dazu die Beywörter die besten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenschaftlichen es sey, so können wolgewählte Beywörter ungemeine Dienste dabey thun.

Ueberhaupt also sind sie zu gar allen Gattungen der ästhetischen Kraft die beste Würze, die den Hauptvorstellungen den grössten Nachdruk geben. Hingegen ist auch nichts abgeschmakteres, als eine von schwachen, unbestimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die ist zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig sind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, sondern blos den Witz und besondre Einfälle des Redners oder Dichters, anzeigen sollen.

Wie die Dichtkunst überhaupt sinnlicher ist, als die Beredsamkeit, so bedienet sie sich der Beywörter häufiger, als diese. Desto mehr aber muß der Dichter sich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite sich derselben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann insonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyspiele davon sind so leicht anzutreffen, daß es unnöthig ist solche hier anzuführen.

Bezifferung.

(Musik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbasses, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß spielt, schlägt mit der linken Hand die Töne des Basses an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man ist gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudruken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten gesetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die sich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu spielen; allein dieses ist nur alsdenn möglich, wenn sie die Partitur des Tonstüks vor sich haben. Da es eine ganz bekannte Sache ist, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden; so ist offenbar, daß der Generalbaßspieler ohne Bezifferung nicht wissen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonsetzer gewählt hat, und es geschieht nur von ohngefehr, wenn er die wahre trift. Wir wollen denen, die sich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu spielen, das Urtheil eines der größten Meister zur Warnung anführen. „Wir sehen allenthalben, (sagt er,) daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren; und man sieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestallt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte. (*)" Es erhellet hieraus, daß die Bezifferung des Generalbasses eine ganz nothwendige Sache sey.

(*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu spielen. II. Theil. S. 298.

Deswegen ist auch zu wünschen, daß die größten Meister sich vereinigten, die vollkommenste Bezifferung ausfündig zu machen, und dieselbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt ist die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, sondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil sie, jede in dem Artikel von dem Accord, den sie bezeichnet, besonders angezeiget worden. Also wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrift.

Die Unvollkommenheit der Bezifferung erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bässen so sehr schweer ist, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, ausser den vor sich habenden Zeichen, noch gar zu viel besondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote den rechten Accord nehme, sondern, daß er in der schiklichsten Höhe, und in der schiklichsten Gestalt genommen werde. Bis itzt ist noch keine Bezifferung bekannt, die diese beyden Umstände andeutet. So begnüget man sich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen soll, ob sie verdoppelt werden soll, ob man die

die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen soll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entstehet die Nothwendigkeit der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bässen noch in acht zu nehmen sind. Eine andre Unvollkommenheit ist die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch x oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich ist, in der nöthigen Geschwindigkeit sich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die besten Meister sich die Sache mit Ernst angelegen seyn liessen. Wir wünschten vornehmlich, daß ein Kunstverständiger versuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, so oft es angeht, mit einem Buchstaben den Ton anzeigte, dessen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:

6 c $\frac{6}{4}$ c $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{6}{\frac{4}{3}}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ $\frac{7}{8}$

Der gemeine Sextenaccord in der ersten Abtheilung könnte so angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu sehen ist, wo der Buchstabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anschlägt. Der Quartsextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\frac{6}{5}$ Accord auf H könnte durch $\frac{7}{8}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\frac{6}{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde also dasselbe Zeichen $\frac{7}{8}$ anstatt der drey verschiedenen Bezifferungen $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{\frac{4}{3}}$, $\frac{6}{\frac{4}{2}}$, dienen können. Wir überlassen den Meistern der Kunst, dieser Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine solche Art die so gar grosse Anzahl der Bezifferungen oder sogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Ofte werden die Bezifferungen, entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne Noth vermehret, da sie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:



Es ist ganz ungereimt, die Bezifferungen so anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend sind. Verständige Tonsetzer schreiben diese Fälle wie bey d, e, und f, steht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige Harmonie, gleich auf der ersten angeschlagen werde.

Diese ganze Materie von der vollkommensten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonsetzer vom Grund aus untersucht zu werden, damit einmal eine so gar wichtige Sache zu einer grössern Vollkommenheit könne gebracht werden.

Bild.

(Redende Künste.)

Ein sinnlicher Gegenstand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beschrieben wird, in so fern er durch seine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und so singt Haller:

> Ihr Wälder, wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Busch die Nacht des Grabes mahlt u. s. f.
> Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorstellungen, die sehr faßlich sind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt: wenn sie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abstrakten Vorstellungen haben, so können sie also mit grossem Vortheil an deren Stelle gesetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienst, den eine gemahlte Landschaft thut, die man jemanden vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet ist; folglich sind sie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlasen ein anschauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; sie geben den ab-

abstrakten Vorstellungen einen Körper, wodurch sie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe schwerlich mit einem Blik könnten übersehen werden, lassen sich dadurch festhalten. Also dienen die Bilder überhaupt, die verschiedenen Verrichtungen des Geistes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde entsteht, die Eindrüke desto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm ist, muß nothwendig das meiste durch Bilder ausgedrükt werden: daher sind die Reden der noch wenig gesitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorstellungen ästhethisch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch darvon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äusserlichen Form und auch nach der Art, wie sie angebracht werden, verschiedene Namen. Sind sie blos besondre Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen soll, so werden sie Beyspiele genennt; sind sie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild gestellt werden, so bekommen sie nach Beschaffenheit der Sache den Namen der Vergleichung oder des Gleichnisses, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter, wie, alswie, gleichwie, u. d. gl. gebraucht werden. Sezt man sie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, so daß diese gar nicht dabey genennt wird; so bekommen sie insgemein den Namen der Allegorie, auch bisweilen der Fabel, der Parabel, oder des allegorischen Bildes. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und so gebraucht werden, daß die Hauptsache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenschaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der Metaphern, wie wenn man sagt: **Die Jugend verblühet bald.**

Die Haupteigenschaften eines Bildes sind diese: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man sich leicht und mit großer Klarheit vorstellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; diese Aehnlichkeit muß schnell bemerkt werden können, so bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen ist, muß nichts an sich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen sey. Man sieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieser Eigenschaften der Bilder ein.

Wegen der lezten Eigenschaft muß man am sorgfältigsten seyn, weil der Mangel derselben sehr widrige Würkung thun kann. Ernsthafte Vorstellungen würden durch comische Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey scherzhaftem Vortrag ist es nicht nur erlaubt, sondern sehr vortheilhaft, diese Regel zu überschreiten, indem das Widersprechende oder Widerartige zwischen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften ist, wie an seinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geschöpft werden, sind mannigfaltig; die leblose Natur; die Kunstwerke; die Sitten der Thiere und der Menschen; die Geschichte; die Mythologie, und endlich die Belebung lebloser Dinge: das Mittel aber zur Erfindung ist eine weitläuftige Kenntnis dieser Quellen mit einem scharfen Beobachtungsgeist und lebhaften Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich seyn will, der muß ausser sich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforschenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in sich selbst aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und sich den Eindrüken derselben eine Zeitlang überlassen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je grösser der Beobachtungsgeist des Sichtbaren und Unsichtbaren ist, desto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorstellung des Geistes und jede Regung des Herzens zu sichtbaren und fühlbaren Gegenständen machen. Denn die sichtbare Welt ist durchaus ein Bild der unsichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es ist das eigentliche Werk der redenden Künste, uns die unsichtbare Welt durch die sichtbare bekannter zu machen. Also ist die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmste Studium des Dichters.

Die unablässige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nützliche Lehren an die

(*) Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde im 1sten und 2ten Capitel.

die Hand giebt, (*) ist der eine Weg zu Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die leblose Dinge in lebendige Wesen verwandelt, ist ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und fast alle Leidenschaften zu handelnden körperlichen Wesen, die uns überall verfolgen. (†) Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist die einzige Quelle dieser Bilder. (S. Belebung; Dichtungskraft.)

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erschaffung solcher Bilder hat, kann sie durch fleißiges Lesen der Dichter und Redner, denen diese Gabe einigermaaßen eigen war, noch sehr verstärken. So wie man bey vergnügten Menschen vergnügt, und bey melancholischen schweermüthig wird, so wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal sehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menschen umgegangen sind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig sind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Lesen ersetzen.

So fürtreflich der Nutzen der Bilder ist, so sind sie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meisten bewundert werden, haben sie als kostbare Würze mit behutsamer Sparsamkeit angebracht. Bey sehr wichtigen Begriffen und Vorstellungen, die man gerade zu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden sie nothwendig; bey Nebensachen aber sind sie bloße Zierrathen, womit man sparsam umgehen muß. Sie sind wie Juweelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deswegen, daß ihr Ueberfluß, so wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunst, allemal ein Vorbote des sich zum Untergang neigenden Geschmaks ist.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibseln der griechischen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die sogenannten Pleyaden, und von diesen bis auf die griechischen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayser angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beständig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geschmak abgenommen hat.

Doch ist es in gewissen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorstellung, die an sich selbst einfach ist, so lange wiederholt werden, und so genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unsre ganze Vorstellungskraft völlig davon eingenommen ist, ist die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verschiedenen Gestalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zugelangen. Davon findet man häufige Beyspiele beym Horaz; so wie man beym Ovidius fast überall Beyspiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorstellungen findet, wie z. E. in dieser Stelle:

> Littora quot conchas, quot amoena rosaria flores,
> Quotve soporiferum grana papaver habet;
> Silva feras quot alit, quot piscibus unda natatur;
> Quot tenerum pennis aëra pulsat avis,
> Tot premor adversis. (*)

(*) Trist. V. 2.

Dieses fällt etwas ins läppische.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man in starkem Affekt, den man durch Worte äussern will, immer besorget, man habe die Sachen noch nicht stark oder hinlänglich genug gesagt. In diesem Falle befand sich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit grossem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Classe setzen würde.

> Sed juremus in hæc: simul imis saxa renârint
> Vadis levata, ne redire sit nefas,
> Neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
> Padus Matina laverit cacumina,
> In mare seu celsus procurrerit Appenninus,
> Novaque Monstra junxerit libidine
> Mirus amor: juvet ut tigres subsidere cervis,
> Adulteretur & columba Milvo:
> Credula nec ravos timeant armenta leones,
> Ametque salsa levis hircus littora. (*)

(*) Epod. Od. 16.

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu sagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derselben wichtigen Vorstellung zu unterhalten. Dieser Fall kommt am

†) Scandit æratas vitiosa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, agente nimbo,
Ocior Euro.

— Timor et minæ
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit ærata triremi; et
Post equitem sedet atra cura

am öftersten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden sich bey pathetischen Stellen oft in demselben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Absicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, sagt: Und wenn dich gleich geschmolzen Bley umgäbe, so will ich dich doch von dieser Stelle wegbringen; (*) so ist dieses Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchsten Kraft. Hermione hatte sich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war, Hand anzulegen, durch ein ander Mittel heraus zu loken. Sie wollte den Sohn dieser unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, wofern sie den Altar der Thetis nicht verlassen würde. Dieses Mittel sah sie für so unfehlbar an, daß es seine Würkung thun müßte, wenn auch geschmolzen Bley um den Altar flösse. Ueberlegung und Geschmak müssen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt scheinet es, daß die Bilder, welche auf Verstärkung oder Verschwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz seyn können, als die, wodurch man die Vorstellungskraft zu lenken sucht. Diese Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verschiedenen Würkungen, und den daher entstehenden Formen und Gattungen derselben, verdient überhaupt von den Kunstrichtern in ein völliges Licht gesetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, ist einigermaaßen in den Artikeln über die besondern Arten derselben ersetzt worden. S. Allegorie, Beyspiel, Gleichniß, Metapher.

(*) Eurip. Androm. vs. 265.

Bild.
(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort scheinet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenstand zu bezeichnen, der durch Kunst eine ordentliche Form und Gestalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Maße eine ordentliche Gestalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunst eine solche Gestalt bekommen hat, es sey aus Stein gehauen, oder aus Holz geschnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer schmelzenden gegossen, ein Bild nennen: doch scheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menschlicher und thierischer Gestalt diesen Namen zueigne.

Hiernächst wird dieser Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demselben Grund werden auch die Kupferstiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferstichen scheinet die menschliche Gestalt einen besondern Anspruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem französischen Wort Portrait nennt, besonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

Bildende Künste.

Mit diesem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künste, welche sichtbare Gegenstände nicht blos durch Zeichnung und Farben, sondern in wahrer körperlicher Gestalt nachahmen. Diese sind die Bildhauerkunst, die Steinschneiderkunst, die Stempelschneiderkunst, die Stukkaturkunst, von deren jeder an ihrem Orte besonders gehandelt wird. Sie sind also so nahe mit einander verwandt, daß sie, so viel wir aus der Geschichte wissen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit gestiegen, und auch wieder gefallen sind, wie aus den historischen Nachrichten, die wir in den Artikeln Bildhauerkunst, geschnittene Steine, Schaumünzen, angeführt haben, zu sehen ist.

Bilderblinde.
(Baukunst.)

Ist in einer Mauer eine blinde, das ist nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darin stehen können. Man nennt sie durchgehends mehr mit dem französischen Namen Nische. (Niche) Sie werden an den Aussenseiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statüen verzieren will, damit diese besser, als wenn sie frey stünden, vor Schaden gesichert seyen. Ihre Tiefe und Höhe ist also allemal nach dem Werk abzumessen, das man hineinsetzen will. Man bringt sie gegenwärtig nicht mehr so häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geschieht,

was an sich selbst schon verständlich genug ist, mit ästhetischer Kraft zu sagen und recht sinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zustand für besser hält, als den seinigen, ist an sich schon verständlich genug; dennoch drükt Horaz sie durch Beyspiele aus:

> O! fortunati mercatores, gravis annis
> Miles ait, multo jam fractus membra labore.
> Contra Mercator navim jactantibus austris,
> Militia est potior. — —
> Agricolam laudat juris legumque peritus
> — —
> Ille — —
> Solos felices viventes clamat in urbe. (*)

(*) Serm. I. 1.

Die Würkung des ästhetischen Beyspiels ist verschieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden ist, auf eine ästhetische Art zu beweisen, in dem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns also die Wahrheit fühlbar machen. Von dieser Art ist das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden würklich gehört haben. Diese Art, Wahrheiten, die jeder aus besondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung solcher Fälle, als Beyspiele, einzuprägen, ist durch die ganze Beredsamkeit und Dichtkunst von sehr grossem Nutzen. Im Grunde ist es eine Beweisart durch Induktion, (*) und die beste Art zu überzeugen. Dergleichen Beyspiele kann man beweisende Beyspiele nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann sie hinter dem Satz, dessen Beweis sie sind, anführen, oder demselben vorhergehen lassen. Die Geschiklichkeit, solche Beyspiele gut zu wählen, und (nach Beschaffenheit der Umstände) kurz oder naiv oder nachdrüklich oder mahlerisch vorzutragen, ist eines der wichtigsten Talente der Moralisten.

(*) S. Beweisarten.

Bisweilen dienen solche Beyspiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leser Zeit habe, sich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derselben, desto sicherer einzuprägen, damit sie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeinesten und bekanntesten Wahrheiten von mehrern Beyspielen begleitet, nur daß der Leser sich dabey aufhalte. Was ist bekannter, als daß der, der einmal gestorben ist, für immer todt ist? Aber Horaz führt Beyspiele davon an:

> Cum semel occideris & de te splendida Minos
> Fecerit arbitria
> Non te Torquate genus, non te facundia, non te
> Restituet pietas:
> Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
> Liberat Hippolytum;
> Nec Lethæa valet Theseus abrumpere charo
> Vincula Pirithoo. (*)

(*) Od. Lib. IV. 7.

Man könnte diese Beyspiele verweilende Beyspiele nennen; weil sie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit sie tiefer einprägen. Man trift nirgend mehr Beyspiele dieser Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert besondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dient das Beyspiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch sie reizender wird. So braucht Horaz, anstatt der vorher angeführten lehrenden Beyspiele, für dieselbe Wahrheit ein andermal naive mahlerische Beyspiele:

> Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieser Art sind auch diese Beyspiele des La Fontaine von der Wahrheit, daß jeder Mensch sucht sich über seinen Stand zu erheben:

> Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
> Tout petit prince a des Ambaffadeurs,
> Tout Marquis veut avoir des pages.

Diese Art des Beyspiels, das der Vorstellung eine besonders kräftige Gestalt oder Farbe giebt, um sie dem Gemüthe desto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die sich nicht alle entwikeln lassen. So hat folgende Art des Beyspiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Ueppigkeit und grosser Aufwand sich nicht einmal durch grossen Reichthum entschuldigen lassen. Anstatt blos allgemein zu sagen: das Geld könnte besser angewendet werden, sagt er dieses in Beyspielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

> Cur eget indignus quisquam, te divite? quare
> Templa ruunt antiqua Deum? Cur, improbe, caræ
> Non aliquid patriæ tanto emetiris acervo? (*)

(*) Sermon. II. 2. 103.

Die Beyspiele können nach der besondern Absicht, die man dabey hat, allgemeiner seyn, oder auch ganz ein-

einzeln Fällen genommen werden; sie können erdichtet oder wahr seyn. Darüber lassen sich keine Regeln geben; Redner und Dichter müssen fühlen, was sich zu ihrer Absicht am besten schiket. Eine besondre Kraft haben die Fälle, da man erst allgemeine Beyspiele anführt, und dieselbe denn noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall bestätiget. So kann ein Redner, der von Unglüksfällen gesprochen hat, und denn sich selbst noch als ein besonders Beyspiel anführt, gewiß seyn, Mitleiden zu erweken. Man erwäge, wie rührend folgendes ist: Cum sæpe antea, Judices, ex aliorum miseriis & ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines judicarim, qui remoti à studiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitæ secuti sunt, tum vero in his L. Murænæ tantis tamque improvisis periculis, ita sum animo affectus, ut non queam satis, neque communem omnium nostrum conditionem, neque hujus eventum fortunamque miserari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiæ majorumque suorum, unum ascendere gradum dignitatis coactus est, venit in periculum, ne & ea quæ relicta, & hæc quæ ab ipso parata sunt amittat. Deinde propter studium novæ laudis, etiam in veteris discrimen adducitur. (*)

(*) Cic. Or. pro Muræna c. 27.

Je näher vor unsern Augen die Fälle liegen, die als Beyspiele angeführt werden, desto grösser ist ihre Kraft, fürnehmlich aber ist dieses von rührenden und pathetischen Beyspielen zu verstehen. So wie uns ein Unglüksfall, der in einem entfernten Lande sich zugetragen hat, weniger rührt, als der in unserm Vaterlande geschehen, und der am allermeisten, der sich in unsrer Nachbarschaft und vor unsern Augen ereignet; so ist es auch mit den Beyspielen.

Beywort.

(Redende Künste.)

Ein Wort, welches einem andern, das den Hauptbegriff der Vorstellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine ästhetische Einschränkung zu geben. In folgender Beschreibung, die Haller von einem Spiel des Landmanns, in den Alpen giebet

> Dort fliegt ein *schwerer* Stein nach dem *gestekten* Ziele.
> Von *starker* Hand beseelt, durch die *zertrennte* Luft.

sind die durch andere Schrift ausgezeichnete Worte, Beywörter. Man kann sie weglassen, ohne daß die Hauptvorstellung dadurch in ihren wesentlichen Theilen Schaden leidet: allein sie dienen, diese Hauptvorstellung durch Nebenbegriffe ästhetisch, das ist, sinnlicher zu machen.

Es giebt eine andere Art Beywörter, die man grammatische nennen könnte, weil sie das sind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den ästhetischen nicht verwechseln muß. Sie sind nohtwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die ästhetischen aber zufällige Bestimmungen desselben. Wenn der angeführte Dichter sagt:

> Denn ein gesetzt Gemüth kann Galle süsse machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut.

so sind die Wörter gesetzt und verwöhnt, grammatische, nicht ästhetische Beywörter. Denn sie sind zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man sie wegläßt.

Ausser diesen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptsächlich dazu dienen, die Namen der Personen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So ist der Ausdruk Pius Aeneas, πότνια Ἥρη u. d. gl. Diese werden fast allezeit gebraucht, so oft die Hauptnamen der Personen genennt werden, ohne daß man dabey eine besondre ästhetische Absicht hat.

Die ästhetischen Beywörter, welchen man sonst den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorstellungen, die ohne sie schon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet sind, durch Nebenbegriffe einen ästhetischen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich ist, so kommt oft die größte Kraft der Vorstellung von ihnen her. Z. E.

> Illi robur & æs triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem truci*
> Commisit pelago ratem.
>
> *Hor.* I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Classe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundsätze, nach welchen ein verständiger Künstler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beschaffenheit der Beywörter zu bestimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darin thun: und so wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verstand des Künstlers

lers, einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, so thut es in Ansehung des Dichters, der Gebrauch dieser Beywörter.

Wie etwa grosse Männer nicht besser, als mit ihren blossen Namen können genennet werden, so giebt es auch Vorstellungen, die schon in ihrer Anlage, in ihren wesentlichsten Theilen groß und vollkommen ästhetisch sind, und deswegen in dem Ausdruk keiner Auszierung durch Beywörter nöthig haben; vielmehr würden sie dadurch geschwächt werden. Um diese Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle aus Herrn Ramlers Paßions-Cantate, dem Leser vorhalten.

> Gethsemane! Gethsemane! wen hören deine Mauren
> So bange, so verlassen trauren?
> Ist das mein Jesus?
> Bester aller Menschenkinder!
> Du zagst, du zitterst gleich dem Sünder,
> Dem man sein Todesurtheil spricht.

Diese ganze Vorstellung hat etwas Grosses, das durch keine Nebenbegriffe kann verstärkt werden. Hätte der Dichter etwa gesagt: Und dies ist mein göttlicher Jesus? — Du zitterst gleich dem elenden Sünder, dem man sein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget — so hätte aller Aufwand dieser Beywörter, die Vorstellung nicht nur nicht verstärkt, sondern geschwächt.

Wenn Cäsar, da er den Brutus unter seinen Mördern erblikt, ihm zuruft: Auch du Brutus, so sagt dieses, alles was der Diktator hier sagen will, in der vollkommensten Stärke, und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: Auch du mein väterlich geliebter, mein so sehr verpflichteter Brutus, so würde die Stärke der Rede nicht das geringste gewinnen. In dergleichen Fällen muß man sich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengesetzten Fall, bey Vorstellungen, welche nur des Zusammenhangs halber da sind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegsetzt, würde man die Beywörter sehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler setzen oft in einem Hintergrund, oder im stärksten Schatten einzele Figuren oder Grupen hin, die blos des Zusammenhangs halber, oder eine sonst leere Stelle auszufüllen, da sind. Diese können sie durch keinen lebhaften Pinselstrich erheben, weil sie sonst zu starke Würkung thäten, und das Auge von wesentlichen Gegenständen abzögen. Eben diese Beschaffenheit hat es mit einigen Vorstellungen in redenden Künsten. Was seiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das soll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines streitenden Helden aufmerksam machen will, so muß er sich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerksamkeit auf das Geraffel seines Wagens, oder das Stampfen seines Pferdes, zu lenken.

Die gröste Vorsichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Personen redend einführt. Man muß auf das genaueste erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorstellungen der redenden Person liegen, und gerade nur so viel ausdruken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet sind. Wo diese schon alles sagen, was an diesem Orte, nach diesen Umständen, hinreichend ist, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geschichte des Geschmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erste Anzeige des sich verderbenden Geschmaks gewesen ist. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat sich dieser Ueberfluß gezeiget, so bald die goldnen Zeiten der Dichtkunst und Beredsamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Platz zu machen.

Diesemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeschränkt werden, wo die Vorstellung durch die Hauptbegriffe noch nicht ästhetisch genug ist. Und damit wir ihren Gebrauch desto bestimmter anzeigen können, müssen wir uns erinnern, daß der ästhetische Stoff von dreyerley Art ist; daß er entweder die Phantasie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verstand helle und grosse Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieser dreyfachen Absicht müssen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen sie uns die Sachen sinnlich vor, oder sie erhellen und verstärken unsre Begriffe, oder sie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahlerische Beywörter sind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne sie das Gemählde entweder die kleinen Umstände nicht ausdrukt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derselben sehr langweilig seyn würde. Man überlege, um diese Anmerkung völlig zu fassen, folgende Stelle:

Er treibt den trägen Schwarm von schwer beleibten Kühen,
Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg;
Sie irren langsam um, wo Klee und Mutten blühen,
Und mähn das zarte Gras mit scharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, so fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umstände die durch sie bezeichnet werden, anders vorstellen, so wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, sondern etwas stark, neu, kurz, oder naiv sagen; so können auch dazu die Beywörter die besten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenschaftlichen es sey, so können wolgewählte Beywörter ungemeine Dienste dabey thun.

Ueberhaupt also sind sie zu gar allen Gattungen der ästhetischen Kraft die beste Würze, die den Hauptvorstellungen den größten Nachdruk geben. Hingegen ist auch nichts abgeschmakteres, als eine von schwachen, unbestimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die ist zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig sind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, sondern blos den Witz und besondre Einfälle des Redners oder Dichters, anzeigen sollen.

Wie die Dichtkunst überhaupt sinnlicher ist, als die Beredsamkeit, so bedienet sie sich der Beywörter häufiger, als diese. Desto mehr aber muß der Dichter sich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite sich derselben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann insonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyspiele davon sind so leicht anzutreffen, daß es unnöthig ist solche hier anzuführen.

Bezifferung.

(Musik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbasses, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß spielt, schlägt mit der linken Hand die Töne des Basses an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man ist gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudruken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten gesetzt werden. Es giebt zwar Spieler, die sich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu spielen; allein dieses ist nur alsdenn möglich, wenn sie die Partitur des Tonstüks vor sich haben. Da es eine ganz bekannte Sache ist, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden; so ist offenbar, daß der Generalbaßspieler ohne Bezifferung nicht wissen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonsetzer gewählt hat, und es geschieht nur von ohngefehr, wenn er die wahre trift. Wir wollen denen, die sich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu spielen, das Urtheil eines der größten Meister zur Warnung anführen. „Wir sehen allenthalben, (sagt er,) daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren; und man sieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestallt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte. (*)" Es erhellet hieraus, daß die Bezifferung des Generalbasses eine ganz nothwendige Sache sey.

(*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu spielen. II. Theil. S. 298.

Deswegen ist auch zu wünschen, daß die größten Meister sich vereinigten, die vollkommenste Bezifferung ausfündig zu machen, und dieselbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt ist die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, sondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil sie, jede in dem Artikel von dem Accord, den sie bezeichnet, besonders angezeiget worden. Also wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrift.

Die Unvollkommenheit der Bezifferung erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bässen so sehr schweer ist, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, ausser den vor sich habenden Zeichen, noch gar zu viel besondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote den rechten Accord nehme, sondern, daß er in der schiklichsten Höhe, und in der schiklichsten Gestalt genommen werde. Bis itzt ist noch keine Bezifferung bekannt, die diese beyden Umstände andeutet. So begnüget man sich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen soll, ob sie verdoppelt werden soll, ob man die

die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen soll, wird durch keine Bezifferung angedeutet. Daher entstehet die Nothwendigkeit der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bässen noch in acht zu nehmen sind. Eine andre Unvollkommenheit ist die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden; von denen noch dazu jedes durch x oder b oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich ist, in der nöthigen Geschwindigkeit sich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die besten Meister sich die Sache mit Ernst angelegen seyn liessen. Wir wünschten vornehmlich, daß ein Kunstverständiger versuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, so oft es angeht, mit einem Buchstaben den Ton anzeigte, dessen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:

Der gemeine Sextenaccord in der ersten Abtheilung könnte so angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu sehen ist, wo der Buchstabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anschlägt. Der Quartsextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\frac{6}{5}$ Accord auf H könnte durch $\frac{7}{g}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\frac{6}{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde also dasselbe Zeichen $\frac{7}{g}$ anstatt der drey verschiedenen Bezifferungen $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{\frac{4}{3}}$, $\frac{6}{\frac{4}{2}}$, dienen können. Wir überlassen den Meistern der Kunst, dieser Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine solche Art die so gar grosse Anzahl der Bezifferungen oder sogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Ofte werden die Bezifferungen, entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben, ohne Noth vermehret, da sie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet:



Es ist ganz ungereimt, die Bezifferungen so anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend sind. Verständige Tonsetzer schreiben diese Fälle wie bey d, e, und f, steht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige Harmonie, gleich auf der ersten angeschlagen werde.

Diese ganze Materie von der vollkommensten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonsetzer vom Grund aus untersucht zu werden, damit einmal eine so gar wichtige Sache zu einer grössern Vollkommenheit könne gebracht werden.

Bild.

(Redende Künste.)

Ein sinnlicher Gegenstand, der in der Rede [ent-]weder blos genennt, oder ausführlich beschrieben wird, in so fern er durch seine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und so singt Haller:

> Ihr Wälder, wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Busch die Nacht des Grabes mahlt u. s. f.
> Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorstellungen, die sehr faßlich sind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt: wenn sie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abstrakten Vorstellungen haben, so können sie also mit großem Vortheil an deren Stelle gesetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienst, den eine gemahlte Landschaft thut, die man jemanden vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet ist; folglich sind sie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlasen ein anschauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; sie geben den ab-

abstrakten Vorstellungen einen Körper, wodurch sie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe schweerlich mit einem Blik könnten übersehen werden, lassen sich dadurch festhalten. Also dienen die Bilder überhaupt, die verschiedenen Verrichtungen des Geistes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde entsteht, die Eindrüke desto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm ist, muß nothwendig das meiste durch Bilder ausgedrükt werden: daher sind die Reden der noch wenig gesitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorstellungen ästhethisch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch darvon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äusserlichen Form und auch nach der Art, wie sie angebracht werden, verschiedene Namen. Sind sie blos besondre Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen soll, so werden sie **Beyspiele** genennt; sind sie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild gestellt werden, so bekommen sie nach Beschaffenheit der Sache den Namen der **Vergleichung** oder des **Gleichnisses**, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter, *wie, alswie, gleichwie*, u. d. gl. gebraucht werden. Sezt man sie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, so daß diese gar nicht dabey genennt wird; so bekommen sie insgemein den Namen der **Allegorie**, auch bisweilen der **Fabel**, der **Parabel**, oder des **allegorischen Bildes**. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und so gebraucht werden, daß die Hauptsache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenschaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der **Metaphern**, wie wenn man sagt: **Die Jugend verblüht bald.**

Die Haupteigenschaften eines Bildes sind diese: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man sich leicht und mit grosser Klarheit vorstellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; diese Aehnlichkeit muß schnell bemerkt werden können, so bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen ist, muß nichts an sich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen sey. Man sieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieser Eigenschaften der Bilder ein.

Wegen der lezten Eigenschaft muß man am sorgfältigsten seyn, weil der Mangel derselben sehr widrige Würkung thun kann. Ernsthafte Vorstellungen würden durch comische Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey scherzhaftem Vortrag ist es nicht nur erlaubt, sondern sehr vortheilhaft, diese Regel zu überschreiten, indem das Widersprechende oder Widerartige zwischen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften ist, wie an seinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geschöpft werden, sind mannigfaltig; die leblose Natur; die Kunstwerke; die Sitten der Thiere und der Menschen; die Geschichte; die Mythologie, und endlich die Belebung lebloser Dinge: das Mittel aber zur Erfindung ist eine weitläuftige Kenntnis dieser Quellen mit einem scharfen Beobachtungsgeist und lebhaften Wiz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich seyn will, der muß ausser sich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforschenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in sich selbst aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und sich den Eindrüken derselben eine Zeitlang überlassen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je grösser der Beobachtungsgeist des Sichtbaren und Unsichtbaren ist, desto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorstellung des Geistes und jede Regung des Herzens zu sichtbaren und fühlbaren Gegenständen machen. Denn die sichtbare Welt ist durchaus ein Bild der unsichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es ist das eigentliche Werk der redenden Künste, uns die unsichtbare Welt durch die sichtbare bekannter zu machen. Also ist die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmste Studium des Dichters.

Die unablässige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nüzliche Lehren an die

(*) Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde im 1sten und 3ten Capitel.

die Hand giebt, (*) ist der eine Weg zu Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die leblose Dinge in lebendige Wesen verwandelt, ist ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und fast alle Leidenschaften zu handelnden körperlichen Wesen, die uns überall verfolgen. (†) Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist die einzige Quelle dieser Bilder. (S. Belebung; Dichtungskraft.)

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erschaffung solcher Bilder hat, kann sie durch fleißiges Lesen der Dichter und Redner, denen diese Gabe einigermaaßen eigen war, noch sehr verstärken. So wie man bey vergnügten Menschen vergnügt, und bey melancholischen schweermüthig wird, so wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal sehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menschen umgegangen sind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig sind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Lesen ersetzen.

So fürtreflich der Nutzen der Bilder ist, so sind sie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meisten bewundert werden, haben sie als kostbare Würze mit behutsamer Sparsamkeit angebracht. Bey sehr wichtigen Begriffen und Vorstellungen, die man gerade zu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden sie nothwendig; bey Nebensachen aber sind sie bloße Zierrathen, womit man sparsam umgehen muß. Sie sind wie Juweelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deswegen, daß ihr Ueberflus, so wie der Ueberflus der Verzierungen in der Baukunst, allemal ein Vorbote des sich zum Untergang neigenden Geschmaks ist.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibseln der griechischen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die sogenannten Plejaden, und von diesen bis auf die griechischen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayser angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beständig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geschmak abgenommen hat.

Doch ist es in gewissen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorstellung, die an sich selbst einfach ist, so lange wiederholt werden, und so genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unsre ganze Vorstellungskraft völlig davon eingenommen ist, ist die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verschiedenen Gestalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zugelangen. Davon findet man häufige Beyspiele beym Horaz; so wie man beym Ovidius fast überall Beyspiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorstellungen findet, wie z. E. in dieser Stelle:

> Littora quot conchas, quot amoena rosaria flores,
> Quotve soporiferum grana papaver habet;
> Silva feras quot alit, quot piscibus unda natatur;
> Quot tenerum pennis aëra pulsat avis,
> Tot premor adversis. (*)

(*) Trist. V. 2.

Dieses fällt etwas ins läppische.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man in starkem Affekt, den man durch Worte äussern will, immer besorget, man habe die Sachen noch nicht stark oder hinlänglich genug gesagt. In diesem Falle befand sich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit grossem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Classe setzen würde.

> Sed juremus in hæc: simul imis saxa renârint
> Vadis levata, ne redire sit nefas.
> Neu conversa domum pigeat dare lintea, quando
> Padus Matina laverit cacumina,
> In mare seu celsus procurrerit Appenninus,
> Novaque Monstra junxerit libidine
> Mirus amor: juvet ut tigres subsidere cervis,
> Adulteretur & columba Milvo:
> Credula nec ravos timeant armenta leones,
> Ametque salsa levis hircus littora. (*)

(*) Epod. Od. 16.

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu sagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derselben wichtigen Vorstellung zu unterhalten. Dieser Fall kommt am

†) Scandit æratas vitiosa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, agente nimbo,
Ocior Euro.

— Timor et minæ
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit ærata triremi; et
Post equitem sedet atra cura

am öftersten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden sich bey pathetischen Stellen oft in demselben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Absicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, sagt: Und wenn dich gleich geschmolzen Bley umgäbe, so will ich dich doch von dieser Stelle wegbringen; (*) so ist dieses Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchsten Kraft. Hermione hatte sich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war, Hand anzulegen, durch ein ander Mittel heraus zu loken. Sie wollte den Sohn dieser unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, wofern sie den Altar der Thetis nicht verlassen würde. Dieses Mittel sah sie für so unfehlbar an, daß es seine Würkung thun müßte, wenn auch geschmolzen Bley um den Altar flöße. Ueberlegung und Geschmak müssen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt scheinet es, daß die Bilder, welche auf Verstärkung oder Verschwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz seyn können, als die, wodurch man die Vorstellungskraft zu lenken sucht. Diese Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verschiedenen Würkungen, und den daher entstehenden Formen und Gattungen derselben, verdient überhaupt von den Kunstrichtern in ein völliges Licht gesetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, ist einigermaaßen in den Artikeln über die besondern Arten derselben ersetzt worden. S. Allegorie, Beyspiel, Gleichniß, Metapher.

(*) Eurip. Androm. vs. 265.

Bild.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort scheinet in seiner ursprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenstand zu bezeichnen, der durch Kunst eine ordentliche Form und Gestalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Maße eine ordentliche Gestalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunst eine solche Gestalt bekommen hat, es sey aus Stein gehauen, oder aus Holz geschnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer schmelzenden gegossen, ein Bild nennen: doch scheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menschlicher und thierischer Gestalt diesen Namen zueigne.

Hiernächst wird dieser Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man große Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demselben Grund werden auch die Kupferstiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferstichen scheinet die menschliche Gestalt einen besondern Anspruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem französischen Wort Portrait nennt, besonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

Bildende Künste.

Mit diesem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künste, welche sichtbare Gegenstände nicht blos durch Zeichnung und Farben, sondern in wahrer körperlicher Gestalt nachahmen. Diese sind die Bildhauerkunst, die Steinschneiderkunst, die Stempelschneiderkunst, die Stukkaturkunst, von deren jeder an ihrem Orte besonders gehandelt wird. Sie sind also so nahe mit einander verwandt, daß sie, so viel wir aus der Geschichte wissen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit gestiegen, und auch wieder gefallen sind, wie aus den historischen Nachrichten, die wir in den Artikeln Bildhauerkunst, geschnittene Steine, Schaumünzen, angeführt haben, zu sehen ist.

Bilderblinde.

(Baukunst.)

Ist in einer Mauer eine blinde, das ist nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darin stehen können. Man nennt sie durchgehends mehr mit dem französischen Namen Nische. (Niche) Sie werden an den Aussenseiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statüen verzieren will, damit diese besser, als wenn sie frey stünden, vor Schaden gesichert seyen. Ihre Tiefe und Höhe ist also allemal nach dem Werk abzumessen, das man hineinsetzen will. Man bringt sie gegenwärtig nicht mehr so häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geschieht,

schieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie schiken sich auch nur da, wo das maßive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen ist, und besonders zwischen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berlinischen Opernhauses.

Bilderstuhl.

(Baukunst.)

Vierekigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen gesetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zusetzen, und diese müßten nothwendig, um ganz gesehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgesims, sondern auf einen erhöhten Grundstein gesetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgesims und Dekel, in der Dike der Säulen oder Pilaster, über welchen sie stehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemessen werden. Vitruvius giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; Scamozzi macht sie der ganzen Ausladung des Hauptgesimses gleich. In diesem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die seiner ganzen Höhe gleich ist, das ganze Bild sehen können.

Was hier gesagt worden, geht blos auf die Bilderstühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch solche Bilderstühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden stehen, denen man auch die Namen Basamente, Postamente, giebt. Man macht sie würflicht oder cylindrisch, blos glatt oder mit Fußgesimsen und Dekeln, und hat sie also keiner Regel unterworfen.

Bildhauerkunst.

Wiewol der Name dieser Kunst anzuzeigen scheinet, daß sie nur Bilder aus harten Materien aushauet, so gehört auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Giessen derselben in Metalle, dazu. Nicht nur steinerne und hölzerne Bilder, sondern auch aus Ton, Gyps und Metall geformte, oder gegossene, sind Werke dieser Kunst. Sie beschäftiget sich zwar mit Verfertigung allerley Arten von Bildern, hauptsächlich aber mit solchen, die Menschen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Gestalt vorstellen.

Wenn diese Kunst würdig seyn soll, eine Gespielin der Beredsamkeit und der Dichtkunst zu seyn, so muß sie nicht blos bey der Belustigung des Auges stehen bleiben, und ihre Werke müssen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, sondern starke, daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Dieses kann sie auch so gut, als irgend eine der andern schönen Künste thun, ob sie gleich in den Mitteln weit eingeschränkter ist, als die meisten andern.

Der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände ist der Mensch. Nicht wegen der Zierlichkeit seiner Form, wenn diese gleich das schönste aller sichtbaren Dinge wäre; sondern deswegen, weil diese Form ein Bild der Seele ist; weil sie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Gestalt darstellt. Der Leib des Menschen ist nichts anders, als seine sichtbar gemachte Seele. Also bildet diese Kunst Seelen, mit allem, was sie interessantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele selbst aber scheint ein Bild des höchsten Wesens, des erhabensten, vollkommensten und besten Gegenstandes zu seyn. Diese Kunst kann demnach das höchste, was der Mensch zu denken und zu empfinden im Stand ist, dem Gesichte darstellen. Man sagt von dem Jupiter des Phidias, es habe ihn niemand ansehen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens gerührt zu werden. Wer also die Kunst besitzt, wie Phidias sie besessen hat, der kann alles, was groß und edel ist, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchsten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunst nicht zu dieser Absicht ist erfunden worden, daß sie selten zu einem höheren Zwek, als zur Ergetzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere Bestimmung nicht aufheben, noch vereitlen. Da überhaupt die Absicht dieses Werks nicht ist, die schönen Künste in der Gestalt zu zeigen, die sie würklich haben, sondern diejenige merkbar zu machen, die sie haben können, so sehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Würkliche. Warum sollten wir anstehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was würklich in ihrer Natur liegt? Warum sollten wir bey einem geringen Gebrauch stehen bleiben, so lange ein wichtigerer möglich ist? Dieser höhere Gebrauch ist hier um so viel mehr zu suchen, da die Bildhauerkunst grössere Anstalten und mehr Aufwand, als andre Künste erfodert. Ihre

Werke sind kostbar und höchst mühsam; also muß auch der Zwek derselben groß seyn.

Sie soll also nicht eine flüchtige Ueberraschung der Einbildungskraft, nicht eine bloße Ergetzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geschiklichkeit und des Reichthums, sondern etwas grösseres zum Endzwek haben. Sie sucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Grossen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erst zieht sie das Aug durch die harmonische Schönheit der Formen auf sich; denn reizet sie dasselbe durch den Ausdruk zu ernsthafterer Betrachtung. Es sieht nun Gedanken, Empfindungen, Grösse des Geistes, und Kräfte, daraus jede Tugend entsteht, angedeutet, dringt durch das äusserliche in das innere, und stellt sich ein denkendes und empfindendes Wesen vor, das den Marmor belebt. Denn bestrebet sich der Geist und das Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden ist, ganz zu fassen, seine eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu stimmen; die ganze Seele strebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieses ist ohne Zweifel eine Würkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunst zu erwarten ist. (*) Also weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; ist vermögend, jede Vollkommenheit des Geistes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Bestrebung nach innerlicher Vollkommenheit nützlicher seyn, als wenn wir dieselbe fühlen? Unter allen sichtbaren Dingen ist der Mensch ohne allen Zweifel der wichtigste Gegenstand des Auges; in dem Menschen aber können alle menschliche Tugenden sichtbar werden — vielleicht auch übermenschliche; wenn nur die Muse dem Künstler ein höheres Ideal in seine Phantasie gelegt hat. Was also der Moralist mit ungemeiner Mühe dem Verstand vorstellt, grosse Muster jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künstler, wenn ihm nur die Geheimnisse seiner Kunst geoffenbaret sind, dem Auge zu sehen. Dieses aber ist das Höchste der Kunst.

(*) Statue.

Auch in ihren geringern Werken, selbst da, wo sie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, ist sie noch eine nützliche Kunst, wenn sie nur von dem guten Geschmak geleitet wird. Das Schöne selbst in leblosen Formen, das Schikliche, selbst in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andre Eigenschaften dieser Art, haben allemal einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther. S. Baukunst. Verzogene Gestalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermischung widerstreitender Naturen, sind Mißgeburten der Kunst, und Gegenstände, an die sich das Auge nicht ohne schädliche Würkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunst kann also ihren Rang unter andern schönen Künsten, mit völligem Rechte behaupten. Mittelmäßig scheinet sie von überaus geringem Nutzen zu seyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf sie keiner andern nachstehen. Würkt sie gleich nicht auf so mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunst, so ist ihre Würkung desto nachdrüklicher.

Von dem Ursprung dieser Kunst weiß man nichts zuverläßiges. Aus der H. Schrift ist bekannt, daß schon zu den Zeiten der Patriarchen Bilder der Götter in Mesopotamien vorhanden gewesen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern selbiger Zeit im Gebrauch gewesen seyn. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verehrung der Götter sichtbare Bilder derselben veranlaset, und daß durch diese die Bildhauerkunst nach und nach aufgekommen sey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudruken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verschiedenen Völkern mag sie durch verschiedene Veranlasungen entstanden seyn.

Unter den alten, aus der Geschichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, sowol in Kleinasien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, diese Kunst vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächst diesen die Hetrurier, haben sie zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geschichte der Kunst, die in jedes Liebhabers Händen ist, enthält die richtigsten Nachrichten und Bemerkungen über den Ursprung, den Flor und den Verfall derselben.

Es scheinet, daß die Aegyptier blos einen religiösen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphischen Bedeutung der Bilder stehen geblieben seyn. Wenigstens ist kein ägyptisches Bild bekannt, das ausser seiner hieroglyphischen Bedeutung

deutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben sie allem Ansehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verschönerung der Geräthschaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunst von diesem Volke haben sich nicht erhalten. Einen weitern Umfang scheinet die Kunst bey den Hetruriern gehabt zu haben. Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphischer Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöse Begriffe sinnlich vorgestellt wurden; auch politische und sittliche Gegenstände beschäftigten die bildenden Künste. Eine Menge historischer Bilder aus der ältesten Geschichte ihrer Stammväter, und unzählige Vorstellungen, die sich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, sind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künste scheinen überhaupt bey diesem Volke von einem so sehr ausgebreiteten Gebrauch gewesen zu seyn, daß selbst die gemeinesten Geräthe, die gewöhnlichsten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefässe, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechanischen Künste in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an sich, das gewisse religiöse, oder politische oder sittliche Begriffe erwekte. Auf diese Weise konnten die bildenden Künste einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieses geistreiche Volk scheinet die wichtigste Art der Kraft in den Werken der bildenden Künste, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorstellungen hatten wenig mehr als hieroglyphische Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das höchste in der Kunst zu erreichen. Sie allein scheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menschliche, sondern so gar göttliche Eigenschaften dem Auge könnten empfindbar gemacht werden. Also erhob sich die Bildhauerey unter den Händen der griechischen Künstler nach und nach zu dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit, bis sich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menschlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechischen Künstlern gelungen, nicht nur erhabene menschliche Seelen, sondern so gar höhere Kräfte sichtbar zu machen, können wir aus verschiedenen übrig gebliebenen Werken der griechischen Kunst abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künsten machten, ist der, höchste, den man davon machen kann. Denn von allem was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geschichte und überhaupt in dem menschlichen Charakter groß ist, suchten sie ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem sie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht sowol ihre körperliche Gestalt, als die Grösse des Geistes abbilderen. Dieses war die höchste, wiewol nicht die einzige Bestimmung der Kunst. Gegenständen, in denen ihrer Natur nach keine moralische Kräfte liegen, konnte die bildende Kunst auch keine geben; aber sie gab ihnen, was sie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten diese Kunst anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbaren, den Hetruriern, bekommen, und wie es scheinet, einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem sie Bilder zur symbolischen Vorstellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufstellten. Lange hernach aber, da sie erst in den griechischen Colonien, hernach in Griechenland selbst, ihre Eroberungen ausgebreitet, lernten sie die Werke der Griechen kennen. Es scheinet aber, daß sie dieselben blos als einen Gegenstand der Pracht, oder höchstens als Monumente der Kunst und des Geschmaks und auf die Weise geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die sogenannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künste lieben. Der ursprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Gesichte verlohren, und man sah sie größtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen, den Gebäuden, den Säälen und Gallerien ein Ansehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, stieg auch zugleich diese Liebhaberey an den Werken der griechischen Kunst, die zuletzt bis zur Raserey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero selbst nicht ganz frey davon war.

Man hat also in diesem Zweig der Kunst die Römer mehr wie blosse Liebhaber, als wie Künstler anzusehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunst ihre Cabinetter zu bereichern; (*) so wie itzt mancher Na-

(*) Marcellus — — ornamenta urbis, signa tabulasque, quibus abundabant Syracusæ, Romam devexit. Hostium quidem illa spolia & parta jure belli. *Caterum inde primum initium mirandi græcarum artium operæ licentiaque hinc sacra profanaque omnia vulgo spoliandi, factum est.* Liv. L. XXV. 40

Naturaliensammler aus Osten und Westen Schmetterlinge und Muscheln einsammelt, nicht um die Natur kennen zu lernen, sondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus allein könnte man vermuthen, daß Rom keine Bildhauer von der ersten Grösse wird gezogen haben; denn dieses ist nur da möglich, wo die Künste zu ihrer höchsten Bestimmung angewendet werden. Jedermann kennt die schönen Verse, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieser Kunst tröstet:

Excudent alii spirantia mollius æra:

— — — — —

Tu regere imperio populos Romane memento: (*)

(*) Aen. VI.

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchste Liebhaberey, und die reichsten Kunstsammlungen eben keinen grossen Einfluß auf die Erhöhung der Kunst haben. An keinem Orte der Welt sind jemal mehr schöne Werke der bildenden Künste zusammen gewesen, als in Rom, das zu den Zeiten des Augustus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menschen gehabt; und nirgend ist die Liebhaberey stärker gewesen: dennoch hat Rom wenig gute Künstler hervorgebracht. Selbst unter der Regierung des Augustus waren die meisten Bildhauer in Rom Griechen. Diese scheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen grossen Meister nachgeahmet, als selbst grosse Werke erfunden zu haben. Indessen erhielt sich die Kunst unter den Kaysern, in dem Grad der Vollkommenheit, den sie unter Augustus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. Winkelmann setzt ihren Verfall in die Regierung des Severus, und ihren Untergang noch vor Constantinus dem Grossen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der christlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigstens das mechanische der Bildhauerkunst von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die auf die Zerstöhrung des abendländischen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunst ähnlich ist, erhielt sich. Kayser Theodosius der Grosse hat eine Ehrensäule, nach Art der trajanischen setzen lassen, auf welcher Bildhauerarbeit seyn soll, in der man den guten Geschmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris soll eine Zeichnung davon haben. (*)

(*) Histoire des arts qui ont rapport au dessein par Mr. Monier.

Es sind also in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften, verflossen sind, Bildhauer gewesen: aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder wenn sie sich erhalten haben, so verdienen sie wenigstens unsre Aufmerksamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geschichte von der Wiederherstellung dieser Kunst, so weit sie wieder hergestellt ist. Sie hat in Italien angefangen, sich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu scheinen die reichen Handlungsstädte dieses Landes, besonders Pisa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Lust zu bauen; man ließ Baumeister und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechischen Gebäude, nach Italien. Man erwähnt namentlich eines gewissen *Nicolaus* aus Pisa, vom 13ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunst gelernt, und seinen Geschmak nach dem, was er von dem Antiken gesehen hat, soll gebildet haben. Um dieselbe Zeit soll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunst aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein Andreas von Pisa um dieselbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt. Um das Jahr 1216 verfertigte ein gewisser *Marchione* das Grabmal Pabst *Honorius* III. in einer zu Sta. Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches schon Spuren des wiederkommenden guten Geschmaks zeigen soll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir schon einen Mann, dessen Arbeit selbst Michel Angelo soll bewundert haben: nämlich *Lorenzo Ghiberti*, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelschneider geworden. Von ihm sind die aus Erzt gegossenen Thüren der Kirche des h. Johannis des Täufers in Florenz, die Mich. Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieses zu stehen. Um dieselbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geschikte Bildhauer, *Donat* oder il *Donatello*, *Brunelleschi* und Andr. *Verochio*. Von diesem ist das gegossene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Platz des heil. Johannis und des heil. Paulus steht. Bald nach diesen kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die größten Bildhauer der neuern Zeit setzet. Durch ihn ward also diese Kunst einigermaassen in Italien

Italien wieder hergestellt, und von da breitete sie sich auch hernach in andre Länder, diesseits der Alpen aus.

Allein den Glanz und die Grösse, die sie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte sie aus mehrern Ursachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrscheinlicher Weise so viel Bildhauer gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa sind. Was ist aber natürlicher, als daß unter hundert Menschen, die sich auf eine Kunst legen, eher ein grosser Kopf sich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheyferung, und die daher entstehende vollkommene Entwiklung der Talente stärker seyn müsse, wo viel Künstler zusammen sind, als wo sie einzeln leben? Daraus allein läßt sich schon abnehmen, daß die Neuern in dieser Kunst überhaupt hinter den Griechen zurük bleiben.

Ein andrer sehr starker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen liesse, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunst. Es scheint sehr widersinnig, und doch ist es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künstlern mehr Stoff zum grossen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Christen verehrt werden, (denn die Gottheit selbst abzubilden; untersteht sich niemand mehr,) deren Tugenden mehr stille Privattugenden, als grosse und heldenmüthige Bestrebungen der Seele gewesen sind. Welcher von beyden Künstlern natürlicher Weise zu grössern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt sich ohne alle Mühe erkennen. Eben so grosse Vortheile lagen auch in der politischen Anwendung der Kunst unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geschichte der Menschlichkeit ganz fremd ist, kan daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen grössere Helden, und überhaupt grössere Männer, und beyde in grösserer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künstler haben könnte; daß die Thaten und Tugenden dieser Männer, natürlicher Weise, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künstler weit mehr müsse erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden, (*) gilt auch von den Bildhauern. Jederman war ein Kenner, und der Künstler hatte das Lob und den Tadel aller seiner Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publicum, unter dessen Augen er beständig war, hatte auch seine Arbeit täglich vor Augen, und wußte sie zu beurtheilen. Daß auch dieses eine grosse Würkung auf die Künstler müsse gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das honos alit artes, ist nicht nur von der Menge der Künstler zu verstehen, sondern vornehmlich von der Nahrung, die der Geist, zu Erhöhung der Talente, von der Hochachtung bekommt, die man Künstlern erweißt.

(*) S. Beredsamkeit.

Daß endlich auch die Bildung des Menschen, oder die Natur, deren Studium dem Künstler die Begriffe an die Hand giebt, die sein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener gewesen, und durch die griechischen Sitten sich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geschieht, ist von Winkelmann gründlich dargethan worden.

Wenn also in dieser Kunst, wie in so manchen andern Dingen, die Griechen unsre Meister sind, so ist es nicht dem Mangel an Genie, sondern verschiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Ursachen zuzuschreiben, die den Griechen günstiger als uns gewesen sind.

Wiewol nun die Neuern würklich einige grosse Bildhauer gehabt haben, so kann man doch nicht eigentlich sagen, daß die Bildhauerkunst jemal in den neuern Zeiten, in würklichem Flor gewesen sey: denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer grossen Hauptstadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgestellt werde. Daß bey günstigen Umständen ein Michel Angelo, und auch unsre Deutsche, ein Schlüter und ein Balthasar Permoser, sich zu der Grösse der guten griechischen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt sich mit Grund nicht zweifeln.

Bindung.

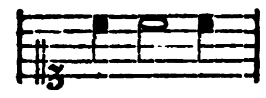
(Musik.)

Die Fortdauer eines auf der schlechten Zeit des Takts angeschlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kommt ohne Zweifel daher, daß man we-

wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufschlag des vorhergehenden Takts angeschlagenen, und bis in Niederschlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geschrieben, die man durch einen darüber gesetzten Bogen wieder in eine verbunden:



obgleich diese Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkommt, wie hier:



Die Bindung verursachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange des Taktes, weil der Niederschlag, oder die gute Zeitbey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Also werden in der Stimme, wo Bindungen sind, die Zeiten des Takts einigermaassen verkehrt, da sie in den andern ordentlich bleiben.



Hier wird im Basse, bey jedem Niederschlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekommt der Aufschlag einigen Nachdruk durch das Anschlagen eines neuen Tones, da der Niederschlag, wegen blosser Fortsetzung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

Daraus läßt sich begreifen, daß die Bindungen dem Gesang etwas charakteristisches geben können. Insbesondre scheinet es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit, als Freymüthigkeit ist, eine Folge solcher Bindungen sehr zu statten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen beyder Personen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten sie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meisten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da sie das beste Mittel sind, die Dissonanzen einzuführen. Die gebundene (*) Note macht die Dissonanz aus, die dadurch vorbereitet ist, daß sie aus der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß sie in den nächsten Grad unter sich tritt, aufgelößt wird.

(*) S. Dissonanzen.

Geschieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyspiele, so wird durch die Auflösung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. s. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyspiel, so werden die Intervalle durch die Auflösung grösser, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es ist bey der Bindung der Dissonanzen eine wesentliche Regel, wiewol die Tonlehrer ihrer selten erwähnen, daß die Dauer der Dissonanz nicht grösser sey, als der Consonanz, in welche sie sich auflöset. Die Ruhe, die durch die Auflösung entsteht, muß nothwendig, wenigstens so lange dauren, als die Unruhe, auf welche sie folget, gedauert hat; widrigenfalls ist die Auflösung unvollkommen.

Bogen.

(Baukunst.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weg geführt ist. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenstern, von oben mit Holz oder mit grossen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die schöne Erfindung gekommen ist, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyspiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenster sind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekigte Form der Oefnungen ist ohne Zweifel von besserm Geschmak, und soll also überall vorgezogen werden, wo nicht die

Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt sich kaum sagen, woher bey den Neuern der Geschmak an runden Thüren und Fenstern gekommen ist, besonders da man gegenwärtig die Steine so zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauret werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu besorgen wäre.

Am unschiklichsten ist der so gewöhnliche Fehler der meisten Baumeister, daß sie so gar runde und vierekigte Fenster unter einander mischen, und einem Gebäude mehr Ansehen zu geben glauben, wenn sie etwa die Mitte einer Aussenseite durch runde Fenster von den Seiten unterscheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge ist es schon anstößig, mitten in einem Gebäude, zwischen vierekigten Fenstern, eine gewölbte Thür zu sehen. Der wahre Geschmak scheint schlechterdings alle Bogen über Thüren und Fenstern zu verwerfen, und sie nur aus Noth da zu dulden, wo sie unentbehrlich sind, wie bey Bogenstellungen, wovon in dem nächsten Artikel gehandelt wird.

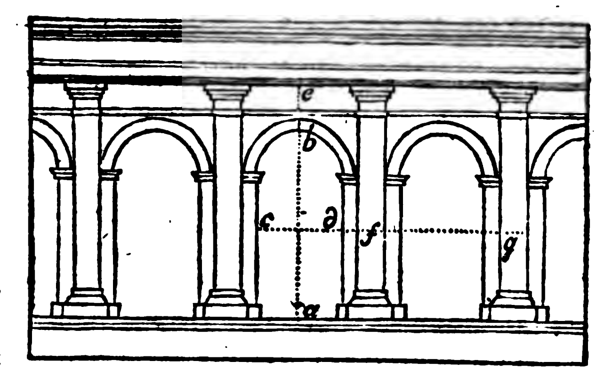
Ganz unerträglich ist es, Bogen auf Säulen gestellt zu sehen, da man sich der Vorstellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es ist kaum begreiflich, wie gute Baumeister in einen so gar ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigsten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die Widerlage dazu, und andre zu dem blos mechanischen gehörige Punkte, werden hier übergangen.

Bogenstellung.

(Baukunst.)

Diesen Namen haben die deutschen Baumeister den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem französischen Namen Arkaden nennt. Man versteht dadurch eine Reihe von Bogen zwischen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Wasserleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man sich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunst kommen vielerley Gelegenheiten vor, solche Bogenstellungen anzubringen. Erstlich, wo ein freystehender von oben bedekter Spatziergang oder Porticus mit gewölbter Deke anzulegen ist, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuser angelegt haben; (*) oder wenn man einen solchen Gang an einem Gebäude, es sey von aussen, oder inwendig um den Hof herum, anlegen will, damit man im trokenen an den Häusern weggehen könne. In den meisten Klöstern sind solche Gänge um den Hof herum; vorne an den Häusern findet man sie in verschiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der sogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre kostbaren Wasserleitungen über solche Bogenstellungen. Man kann zwar solche bedekte Gänge auch zwischen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halb runde Säulenlaube um den Hof in Sanssouci ist. Allein alsdenn kann die Deke, wegen Mangel der Wiederlage nicht gewölbet werden, sondern muß flach entweder von sehr grossen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube an der Vorderseite des Berlinischen Opernhauses, welches sehr kostbar ist, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Deke gewölbet werden, welches allemal das beste ist, so muß das Gewölbe nothwendig auf sehr starken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit sieht, werden die Pfeiler schlechtweg vierekigt aufgemauret, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geschlossen; sieht man aber auf die Zierlichkeit, so werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier stehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer stehenden Säulen verziert. Die besten Baumeister haben bey den Bogenstellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man

(*) S. Säulenlaube.

man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entstehende Ursachen, nicht abgehen soll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, soll der doppelten Breite c d gleich seyn. Die Nebenpfeiler werden ein Model breit gemacht, zum Bogen wird ein voller halber Zirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Diese Verhältnisse geben den Bogenstellungen das schönste Ansehen, und danach muß nun alles übrige bestimmt werden. Ein einziges Beyspiel wird hinlänglich seyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen seyen.

Es soll eine Bogenstellung mit dorischen Pfeilern gemacht werden. Weil die dorischen Pfeiler mit zwey Untersätzen 18 Model hoch sind, (*) vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, so blieben für die Höhe der Oefnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model seyn müssen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Dike des Pfeilers gerechnet werden; daher entsteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

(*) S. Dorisch.

Doch können diese Verhältnisse nicht allemal beobachtet werden. An dem Colisäum in Rom, wo drey Bogenstellungen übereinander stehen, sind folgende Verhältnisse beobachtet worden: die unterste ist von dorischer Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model; die weite der Oefnungen 9 Model 28 ½ Min. die Höhe nur 16 Model 13 Min. Die zweyte Ordnung ist jonisch mit Säulenstühlen, die aber mit der Brüstung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oefnungen, sind wie vorher. Die Höhe ist nur 14 Model 28 Min. und fast eben so ist auch die dritte Ordnung.

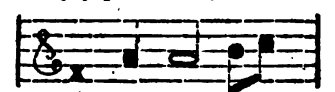
Der äusserste Pfeiler einer Bogenstellung muß nothwendig stärker seyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deswegen setzt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den Einfassungen der Bogen, von den Kämpfern und Schlußsteinen, ist in besondern Artikeln gesprochen worden.

Eine gothische und ziemlich abgeschmakte Art von Bogenstellungen sieht man an dem Herzoglichen Pallast in Venedig, wo die Bogen auf schlechten vierekigten Pfeilern stehen, davon jeder mit zwey elenden Säulchen verzieret ist, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

Bourree.

(Musik.)

Eine besondre Gattung eines Tonstüks zum Tanzen. Sein Charakter ist mäßige Freude. Der Takt ist von $\frac{2}{2}$, und fängt mit einem Viertel im Aufschlag an. Die Bourree hat, wie die meisten Tänze zwey Theile, von 4 oder 8 Takten. Es kommt dabey ofte vor, daß der zweyte Theil der ersten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem ersten Theil der zweyten Zeit zusammen gezogen wird; als



Brabandische Schule.

Wird sonst auch die flamändische Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtreflichen Mahlern, die in Braband und Flandern die Kunst gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verursachet, daß in den Niederlanden und vornehmlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die schönen Künste sehr früh und mit grossem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben sie gute Mahler gehabt, denen man den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derselben Zeit an hat es in diesen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muster dienen können. Gegenwärtig aber ist diese Schule fast ganz eingegangen.

Es ist unnöthig hier ein Verzeichniß der zu dieser Schule gehörigen Künstler zu geben. Wer von dem Werth der Künstler aus dieser Schule, besonders der zwey grossen Lichter derselben, Rubens und van Dyk, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande selbst gewesen seyn; denn wer blos die, ausser den Niederlanden zerstreute Gemählde derselben, gesehen hat, der kann sich nur einen sehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieser Künstler machen.

C.
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den ersten oder untersten Ton jeder Octave unsrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und setzten ihre Töne in dieser Ordnung: A, B (*) C, D, E, F, G; da wir sie in diese setzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die itzige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erstlich stellt sie die grössere, und also die vollkommnere Tonart vor, weil C, E die grosse Terz ist, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorstellt. Zweytens ist sie auch vollkommener, als die Aretinische, die von G anfängt: (*) denn obgleich diese auch die grosse Tonart abbildet, so ist doch hier die Terz G, H, durch A arithmetisch, das ist, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmonisch getheilt ist. (*) So wird man also finden, daß es nicht möglich ist, dem Diatonischen System der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

(*) Unser heutiges H.

(*) S. Art. A.

(*) S. arithmetisch; harmonisch.

C bedeutet auch einen Schlüssel, der durch eines von diesen beyden Zeichen [clef signs] angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie die durch diesen Schlüssel geht, die Noten des Tons C stehen. S. Schlüssel.

Cabinet.
(Baukunst.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen bestimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey grossen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunst giebt man insgemein den, an den grossen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darin kleinere und ausgesuchte Stüke aufbehalten sind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunstsachen selbst, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt also seiner Bestimmung zufolge, allemal hinter grössern Zimmern, und ist von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch sind, am weitesten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darin vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Grossen müssen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabineter seyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler, wenn ein Baumeister in den Häusern der Grossen dieses versäumte.

Cadenz.
(Musik.)

Dasjenige, wodurch in dem Gesang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erwekt wird. Der Gesang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern bestehen, (*) die durch Einschnitte, durch längere oder kürzere Ruhestellen, von einander abgesondert sind. In der Rede werden diese Glieder Einschnitte und Perioden genennt, die man durch verschiedene Zeichen, als , : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entstehen nicht durch diese Zeichen, sondern aus der Anordnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo diese Zeichen stehen, ein mehr oder weniger vollständiger Sinn sich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden diese Ruhestellen, durch den stärkern oder schwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieses sind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt sich schon begreifen, was die Cadenzen in der Musik sind.

(*) S. Glied; Abschnitt; Satz; Periode.

In einem Tonstük vertritt die Harmonie einigermaassen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einschnitte und Perioden der Rede, sowol von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, so ist es auch in der Musik. Wir haben also hier die Cadenzen, sowol in der Harmonie als in der Melodie zu betrachten, und mit den ersten den Anfang zu machen.

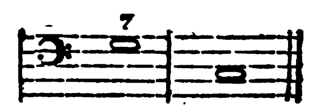
Es giebt also, sowol in der Rede, als in der Sprache der Musik, zweyerley Glieder: in der Rede

Rede entstehen sie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Musik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erstern beyden Gattungen sind die wesentlichsten, und die andern müssen ihnen untergeordnet seyn. Ein harmonisches Glied ist eine Folge zusammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung stehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieses Stillstehens verursachet, wird eine harmonische Cadenz genennt. Die Würkungen der Cadenzen sind von verschiedener Art: entweder bringen sie das Gehör in eine völlige Ruhe, so daß es schlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder sie verursachen einen Stillstand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang stillstehen kann. Die, welche die erstere Würkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen consonirende Harmonie erfodert, weil jeder dissonirende Ton etwas beunruhigendes hat; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang seyn. Aber nicht jeder Dreyklang setzt in gleich völlige Ruhe. Wer nur einigermaassen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darin man modulirt, ist, der fühlt auch, daß die völligste Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verursacht wird; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus dessen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen sind. Jedes Tonstük wird aus einem gewissen Ton gesetzt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zuletzt aber in den Hauptton zurük geführt wird. (*) Die vollkommenste Ruhe kann nicht eher hergestellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen ist, zurük geführt worden. Also kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf seinem Grundton endigen. Dieser Schluß wird die *Finalcadenz*, oder die *Hauptcadenz* eines Tonstüks genennt. Geschieht der Schluß aber vermittelst des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen ist, so wird dadurch nur eine *Mittelcadenz* verursachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

(*) S. Ausweichung.

Die Vollkommenheit des Schlusses aber hängt nicht allein von dem letzten, sondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Also muß der vorletzte Accord, durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erweket, und er muß in der engesten Verbindung mit dem letzten Accord stehen. Dieses kann auf keine vollkommnere Art geschehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darin man ist, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natürlichste Schritt ist, den die Harmonie thun kann: also ist überhaupt dieses die Form der ganzen oder völligen Cadenz.



Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones schon durch den Accord des vorletzten desto gewisser erwekt werde, wird auf diesen der Septimenaccord genommen, (*) weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

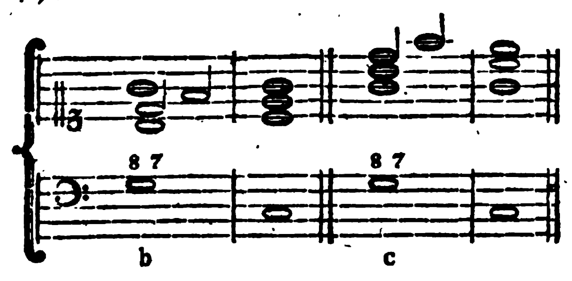
(*) Dissonanz.

Hiebey aber ist auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu sehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann bestimmt werden. Die grosse Terz des vorletzten Tones macht das Subsemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht also nothwendig beym Schlusse in die Octave. Die Septime im vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht also nothwendig in dessen Terz über. Mithin wird der vollkommenste Schluß dieser seyn:



weniger

weniger vollkommen würde er in diesen Gestalten seyn:



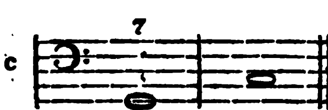
Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberstimme schließt, allemal die grosse Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erfoderte; also:



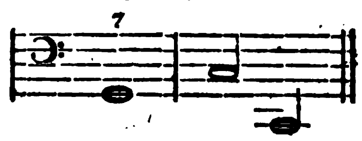
Der Grund dieser Abweichung lag ohne Zweifel in der schlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen so schlecht klangen, daß sie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieser Fall itzt nicht mehr statt hat, so schließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wolte man in Kirchensachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, so könnte es am füglichsten also geschehen:



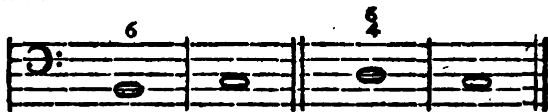
Noch weniger vollkommen aber wäre diese Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufsteigen von der Dominante auf den Hauptton geschähe.



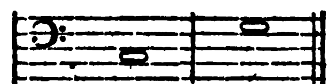
Denn obgleich diese Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley sind, so kann doch diese Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, sondern auf diesen selbst führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, sondern durch Fallen hervorgebracht wird. Doch könnte dieser Schluß auf folgende Weise vollkommen gemacht werden.



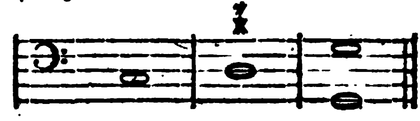
Dieses ist also die Form der ganzen harmonischen Cadenz, die in ihrer vollkommensten Gestalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erscheinen, sondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük gesetzt ist, endigen muß. Wird sie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmonischen Periode gebraucht, so endiget sie sich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darin man sich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt sie in den obern Stimmen die unvollkommenere Gestalt, wie bey b und c, an. Dieser Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geschwächt werden, als:



2. Die halbe Cadenz setzet in eine nicht völlige Ruhe, sondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz consonirende Harmonie, bey welcher man aber deswegen nicht ganz ruhen kann, weil sie nicht auf dem Grundton liegt, darin man modulirt, sondern auf der nächsten Consonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante desselben. Ihre Form ist also diese:

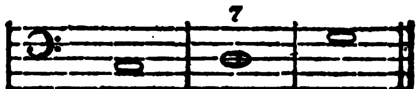


Um die wahre Natur dieser halben Cadenz zu begreifen, stelle man sich vor, man hätte aus dem Hauptton C in seine Dominante schliessen wollen. Dieses würde man durch den geradesten Weg also bewerkstelligen.

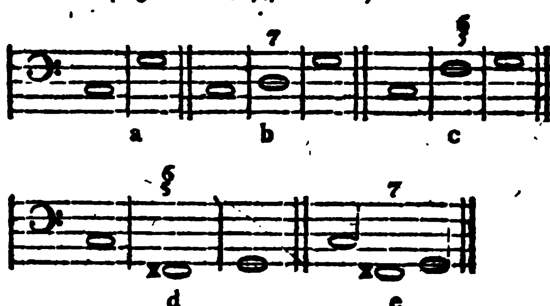


Auf

Auf dem letzten dieser drey Accorde wäre man nun würklich in G, der Ton C wär vergessen, und die Cadenz wär ganz. Nähme man aber auf dem zweyten Accord, anstatt der grossen Terz, die das Subsemitonium von G ist, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen ist, so würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man würklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang seiner Quinte wolle hören lassen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach ist offenbar, daß durch diese Fortschreitung



keine würkliche Ruhe, sondern nur ein Stillstand verursachet wird, der aber, wegen der sich dabey äussernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieses ist die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.



Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, so ist die Ungewißheit am stärksten und folglich der halbe Schluß am schwächsten; nimmt man aber diesen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, so gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in dem Ton G. Von eben diesem ist die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber so machen, wie bey d und e; so wäre man schon nach G würklich ausgewichen. Da aber dieses doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geschehen ist, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurüke kann, so bleibt auch diese Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

Mit diesen halben Cadenzen kann man kein Stük, aber doch Hauptabschnitte desselben endigen. Von den drey hiernächst verzeichneten Arten dieser halben Cadenz, setzt die erste am meisten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigsten.

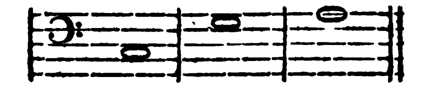


Die heutigen französischen Tonsetzer nehmen mit Rameau an, daß diese halbe Cadenz, welcher sie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulären Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugethane, grosse Sexte müsse angekündiget werden, welche sie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten lassen; wo sie alsdenn zur grossen Terz wird; also:

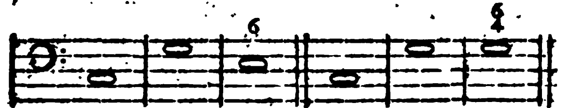


Die deutschen aber, denen diese dissonirende Sexte nicht gefällt, lassen sie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyspiel; nur in geschwindem Zeitmaasse lassen sie die Auflösung dieser Sexte, so wie auch der Quinte in dem Satz $\frac{5}{4}$, über sich gelten: aber in langsamer Bewegung wird $\frac{6}{5}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöset.

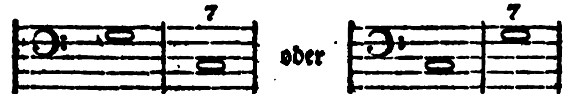
3. Die unterbrochene Cadenz entstehet dadurch, daß die Erwartung eines Schlusses erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuscht wird, als:



da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an dessen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieser Gang wird deswegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügerische Cadenz genennt. Ihre Würkung ist eine Ueberraschung, bey welcher man eine Zeitlang stille steht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufschluß erfolgen soll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdruken. Einigermaassen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verursachte Täuschung weit weniger Kraft hat, als in der betrügerischen Cadenz. Dergleichen Schlüsse sind also diese:



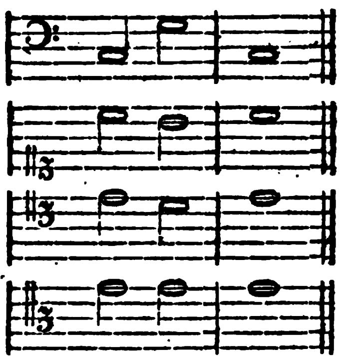
Man kann sowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre schliessende, oder Ruherwekende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem letzten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:



Eine solche Fortschreitung wird eine vermiedene Cadenz genennt. Im Grund aber kann sie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil sie alle Ruhe oder alles Stillstehen unmöglich macht; indem das Ohr, so bald es die Dissonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflösung begierig wird. Ihre Würkung ist gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz würkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortschreitende Bewegung, wodurch der genaueste Zusammenhang des harmonischen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig sey, so wird die 7 hinzugethan, und denn die Aufhaltung mit diesen Zeichen, 𝄐 oder ^ angedeutet. Dieses macht also eine besondre Gattung der halben Cadenz aus. S. Fermate. Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden diese Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Absicht auf die Harmonie betrachtet, in so fern sie einen harmonischen, grössern oder kleinern Ruhepunkt verschaffet. Damit man sich einen desto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abschnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendiget wäre, so ungeschikt könnte gelesen werden, daß das Ohr nach dem letzten Wort noch immer etwas erwartete. Eben so könnte ein Abschnitt harmonisch geendiget, durch den Gesang aber als unvollendet vorgetragen seyn. Daher entsteht also die Betrachtung der melodischen Cadenz.

Es ist so gleich offenbar, daß der letzte Ton einer melodischen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus dessen Tonleiter die Töne genommen sind, consoniren müsse, und daß das Gefühl der Ruhe um so viel gewisser entstehet, je vollkommener die Consonanz ist. Also wird der letzte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones seyn. Dieser letzte Ton muß im Niederschlag des Taktes eintreten, weil er auf diese Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig seyn soll, darauf liegen bleiben, und sich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem letzten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieses nennt man die Vorbereitung der Cadenz: diese muß also im Aufschlag des vorletzten Takts geschehen. Daher sind folgende Hauptgattungen der melodischen Schlüsse entstanden.



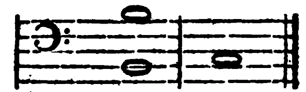
Die erste scheinet die vollkommenste zu seyn, weil sie im Unisonus, der vollkommensten Consonanz, schließt, und also den Gesang an die Quelle, woraus er geflossen ist, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohne dem etwas beruhigendes hat. Diese Cadenz wird die Baßca-

denz

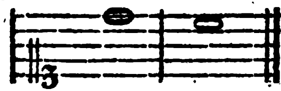
denz genennt, weil sie dieser Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieser Formel in die Octave des Grundtones schliessen, Als:



Diese Baßcadenz nimmt bisweilen durch Verwechslung des vorletzten Accords, diese Gestalt an:



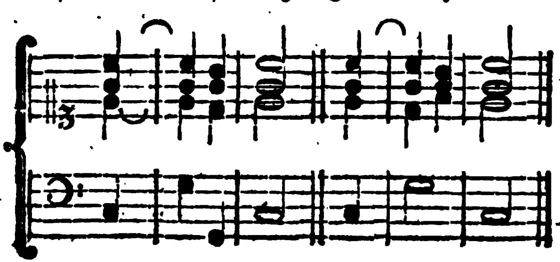
Die zweyte Hauptform schließt durch die grosse Septime des Grundtones in seine Octave, die vollkommenste Consonanz nach dem Einklang, und hat nächst der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das *Subsemitonium*, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weise erwartet wird. Dieser wird der Name der Discantclausel gegeben, weil die oberste Stimme insgemein so schließt. Sie nimmt bisweilen auch diese, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die *Tenorcadenz* genennt, weil diese Stimme insgemein so schließt. Diese stellt die Ruhe nicht vollkommen her, da sie mit der Terz aufhöret, und könnte also für sich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielstimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptschlusse diesen Ausgang des Gesanges hat. Für sich selbst würde sie, obgleich die Quinte, womit sie sich endiget, eine vollkommene Consonanz ist, keine würkliche Ruhe, sondern blos einen Aufhalt oder Stillstand erweken.

Diese Cadenzen werden in vierstimmigen Gesängen, zum völligen Schluß des Gesanges mit einander verbunden, und daraus entsteht die vollkommenste Art der vielstimmigen Finalcadenz.

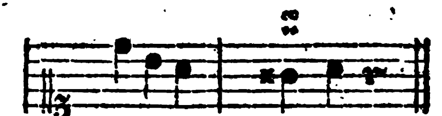


Ein vielstimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen, der beyden äussersten Stimmen, und wird am vollkommensten, wenn diese durch die Baß- und Discantcadenzen schliessen. Von dieser vollkommensten Form kann man auf vielerley Weise abweichen, und dadurch die Ruhe des Schlusses immer unvollkommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfodert.

Da selbst die vollkommenste Cadenz, und also um so viel mehr die andern geschwächt werden, wenn der Gesang auf der letzten Note nicht so lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas bestätiget wird, sondern sogleich auf andre Töne fortschreitet; so entstehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu schwächen.

Es ist vorher als eine Eigenschaft der Cadenz gesetzt worden, daß der letzte Ton derselben im Niederschlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufschlag des vorhergehenden kommen müsse; dieses ist in der That die gewöhnlichste Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abschnitt (*) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo diese Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederschlag kömmt, als:

(*) S. Abschnitt; oben S. 6.



Diese kommen mit dem weiblichen Abschnitt des Verses überein. In einigen Tänzen, werden die Finalcadenzen mit diesem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas besonderes an sich hat, das sich leicht zu einem scherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein solcher Schluß gleicht einigermaassen dem plötzlichen Stillestehen mit einem, zum folgenden Schritt schon aufgehobenen, Fusse.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn sie, nachdem das Gefühl derselben einmal erwekt worden ist, aufgehalten wird. Daher sind bey den Cadenzen verschiedene Arten der Aufhaltungen entstanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen sucht; die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von diesem und dem Triller bey der Cadenz ist in den besondern Artikeln darüber gesprochen worden; hier sind also noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in seinen Anmerkungen über Tosis Anleitung zur Singekunst diese Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse — nur so ausgeführet, wie sie dem Takte gemäß, geschrieben werden; auf der mittelsten Note wurd ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkürliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren den Stimmen auszuführen möglich sind, auszuschmüken. — Diese werden itzt vorzugsweise Cadenzen genennt. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben.“

Dieses sind also die Cadenzen, in welche sich gegenwärtig, sowol die Sänger als die Spieler, so sehr verliebt haben, daß man glauben sollte, sie singen oder spielen ein Stük nur deswegen, damit sie am Ende ihre Fertigkeit durch die seltsamsten Läufe und Sprünge zeigen können. Es giebt Personen von Geschmak, denen diese Cadenzen äusserst zuwider sind, und die sie mit den Luftsprüngen der Seiltänzer in eine Classe setzen. Selbst der Castrat Tosi, ein Meister der Kunst, scheinet nicht viel günstiger davon zu urtheilen. Allem Ansehen nach aber werden sie, was man auch immer dagegen sagen möchte, gleich andern, zu den Moden gehörigen Dingen, so lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen diese Cadenzen gesammelt, die man daselbst nachlesen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptschlusses eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet sey, kann jeder fühlen. Also verwirft der gute Geschmak diese Cadenzen nicht schlechterdings, sondern mißbilliget nur das Uebertriebene derselben, besonders aber die seltsamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kähle eines Sängers zu zeigen.

Camin.

(Baukunst.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu dessen Wärmung er dienet. Die Camine verstatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer geniessen kann, sonst aber sind sie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu grosse Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da sie aber gleichwol den sehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünstungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet; so ist die Untersuchung über die beste Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunst. Folgende Anmerkungen werden nachdenkenden Baumeistern nicht ganz überflüßig scheinen.

Die vornehmste Eigenschaft eines guten Camines ist diese, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu starken Zug in dem Zimmer verursache, welches der Fehler fast aller Camine ist, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas starkes Feuer verursachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Diesem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornstein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe selbst einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oefnung von 5 Zoll ins gevierte machen lassen, und diese Art sehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranstaltet werden, daß die Schornsteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müssen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgend aufsitze, sondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, sobald das Feuer ausgebrennt ist, zugemacht. An solchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich starkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeschoben werden, so daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in diesen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe gestellt, und in der Mitte gut zusammengehalten werden. Also kann man eine enge Oefnung, als eine wesentliche Eigenschaft eines guten Camins ansehen. Hiernächst wird die Würkung

kung eines Camines sehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In diesem Fall genießt man fast keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauren selbst wenig erwärmt werden. Darum ist es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, sondern gegen das Zimmer herausgelegt werde, so daß drey Seiten desselben in das Zimmer herausstehen. Weil diese durch das Feuer erwärmt werden, welches, da man sie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) stark zu machen braucht, allemal geschieht; so thun sie einigermaassen den Dienst eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen ist.

In Ansehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verständiger Baumeister zwischen dem schweerfälligen Geschmak der ältern Baumeister, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverständigen Ausschweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muscheln und Laubwerk dabey anbringen, leicht die Mittelstrasse halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Gesims versehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, ist ohne Zweifel das schiklichste dazu.

Cammermusik.

Der verschiedene Gebrauch, den man von der Musik macht, erfodert auch besondre Bestimmungen gewisser Regeln. Die Kirchenmusik muß natürlicher Weise einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht ist, und diese muß sich wieder von der Cammermusik unterscheiden. Man kann diese so betrachten, als wenn sie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Gesichtspunkten erfodern für die zur Cammermusik gesetzten Tonstüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunstverständige bisweilen unter dem Namen des Cammerstils sprechen.

Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und cantabel seyn muß, damit jederman es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzele fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt also wird in der öffentlichen Musik, wo man allemal einen bestimmten Zwek hat, mehr darauf zu sehen seyn, daß der Ausdruk auf die einfacheste und sicherste Weise erhalten werde, und in der Cammermusik wird man sich des äusserst reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen. Dieses widerspricht einigermaaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchensachen ungemein scharf und genau im Satz seyn müsse, und hingegen in so genannten galanten Sachen, wozu man die Musik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht so genau nehmen dürfe.

Weil die Cammermusik nicht so durchdringend seyn darf, als die Kirchenmusik, so werden die Instrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgestimmt; daher wird der Cammerton von dem Chorton unterschieden.

Canon.
(Musik.)

In der Musik der alten Griechen bedeutete dieses Wort das, was man itzt ein Monochord nennt, nämlich eine gespannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte so eingetheilt war, daß man leicht alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte. S. Monochord.

Gegenwärtig bedeutet es, ein zwey= oder mehrstimmiges Tonstük, darin eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denselben Satz, oder dasselbe Thema, höher oder tiefer singt, und beständig wiederholt, dergestallt, daß ein solcher Gesang nie zu Ende kommt, sondern so lange fortgesetzt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist.



Dieser Canon ist zweystimmig; der Alt fängt den Gesang an; einen halben Takt später, und eine

Quarte höher, fängt der Discant denselben Gesang an. Nach dem vierten Takt wiederholt jede Stimme ihren Gesang, und so singt der Discant beständig die Melodie des Alts einen halben Takt später und eine Quarte höher, so lange, als man will. Weil ein solcher Gesang niemals zu Ende kommt, so wird er von einigen eine Kreisfuge, oder ein unaufhörlicher Canon genennt. (Canon perpetuus.) Auf diese Art kann der Canon in mehrern Stimmen gesetzt werden, davon immer eine später, als die andre eintritt, und den Gesang um ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

Man kann also einen solchen Canon, so viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges System schreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf sie eintreten, anzeiget, wie in diesem Beyspiel:



Bey dem Zeichen §4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey §8 die dritte eine Octave höher, und bey §11 die vierte eine Undecime höher ein. Diese kurze Bezeichnung enthält also die vollständige Regel, oder Vorschrift eines vierstimmigen Gesanges, und hat eben davon den Namen Canon bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorschrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonstük einzele Stellen von dieser Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, so giebt man auch solchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon; gemeiniglich aber werden sie canonische Nachahmungen genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künstlichen Aufgaben übten, legten sie einander solche Canons, ohne die, zu völliger Aussetzung der Stimmen, nöthigen Zeichen vor, und begnügten sich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feste zu setzen. Dieses waren musicalische Räthsel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruk, einen Canon auflösen.

Der Canon wird auch so gemacht, daß jede Stimme bey jeder Wiederholung des Satzes, denselben um ein gewisses Intervall höher nimmt. Man hat z. E. solche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächsten halben Ton der Tonleiter seines Grundtones höher, und so, daß das Thema durch alle zwölf Töne seiner Tonart, durch geführt wird. Ein solcher Canon wird in der Kunstsprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der ersten nicht genau wiederholen, sondern nur unter gewissen ganz bestimmten Bedingungen, so behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen sind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem, und C. p. augmentationem nennt — daß die nachahmende Stimme sich der führenden entgegen bewege; daher Canon in motu contrario — u. s. f. Man hat so gar solche, da die nachahmende Stimme das Thema rükwärts singt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder solche, da eine Stimme ihren Gesang führt, wie er auf dem Papier geschrieben ist, da die andre dasselbe so vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von diesen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, nicht nur vielfältige Beyspiele, sondern auch die zu ihrer Verfertigung dienende Regel finden.

Obgleich viel von dieser Materie in die Classe der Dinge gehört, die Martialis difficiles nugas nennt, so ist doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunst des Canons würklich ein wichtiger Theil der Setzkunst sey. Denn

1. Giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem besten Ausdruk seines Textes würklich canonische Nachahmungen nöthig hat. In vielstimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, besonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der sich in dergleichen, vielen altväterisch scheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verschiedenen Stimmen feine Nachahmungen bald freyere, bald gebundenere vorkommen, so wird dadurch die wahre Einheit des Gesan-

ges beybehalten. Da hingegen ein seltsames Gemisch entstehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Gestalt der Melodie geben wollte. Darin aber ist nur der recht glüklich, der sich in dem canonischen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt diese Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weise eine Harmonie und Melodie zu verwechseln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, sich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Also würde es der Musik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen sollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unsterbliche Graun seine Duette und Terzette in den berlinischen Opern, welche unter die fürtreflichsten Werke der Musik, die man jemals gesehen hat, gehören, nicht in dieser grossen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künste des canonischen Contrapunkts unbekannt gewesen wären. Allein seine Zeit damit allein zubringen, und sich selbst bereden, daß allein darin die wahre Kunst des Componisten bestehe, ist freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des musicalischen Satzes benehmen muß.

Cantate.

(Dichtkunst. Musik.)

Ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darin in verschiedenen Versarten, Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrükt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondre, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend seyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioso, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verschiedenen Dichtungsarten der besondern Theile der Cantate in besondern Artikeln beschrieben haben, so wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verschiedene Gestalten der Cantate machen.

Der vornehmste Gebrauch der Cantaten ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand. Er muß dabey die Absicht haben, das Volk auf die wichtigsten Theile seines Gegenstandes aufmerksam zu machen, dasselbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilsamen Leidenschaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß also der Dichter den Charakter der geistlichen Dichtung wol beobachten, und sich vornehmlich in Acht nehmen, weder Wiz, noch Kunst, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenstand seiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebensachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Belustigung diente, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen.

Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen grossen Gegenstand, so muß sie nicht weitläuftig seyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenstand macht verwirrt und schwächet die Hauptvorstellung. Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand gutes denken oder empfinden läßt; sondern nur das wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über seine Geburt, in die kleinsten Umstände sich einlassen; jeden, wenn er auch noch so wenig auf sich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man sagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch

werden

werden sie frostig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatisch, dieses schikt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Personen eingeführt werden, welche abwechselnd reden oder singen, aber dieses ist kein Drama. Denn jede von den redenden Personen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieses macht keine Handlung. Wenn aber allegorische Personen eingeführt werden, so wird insgemein die ganze Vorstellung frostig. Aus diesem Grunde rathen wir sie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beschreibungen mit Arien, die moralische Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Würkung. Sie sind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonsetzer nicht Gelegenheit genug, sich kräftig und rührend auszudruken. (†) Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer historische Umstände zu Gemüthe zu führen, so kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt, als ob er die Sachen sähe und höre. So hat es Ramler in seiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem ersten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der schönen Cantate von Atis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteste vorstellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

> Ma gorgogliar la placida marina già sento,
> Ecco! gia sorge,
> Ecco! gia sopre l'inargentata concha,
> Ecco apparir la Diva!
> E i zeffiretti alati
> La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in seiner eigenen Person spricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er historische Personen sprechen läßt, damit wir uns desto lebhafter in ihre Umstände und Fassung setzen können. Diese kann man historische Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um sie zur Musik recht bequem zu machen, findet man in Kramsens fürtreflichem Werk von der musicalischen Poesie. (*)

(*) Im fünften Hauptstük.

Die Cantate ist eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol sie schätzbare Vorzüge hat. Die geistliche Cantate ist für den öffentlichen Gottesdienst sehr wichtig. Andre von moralischem Inhalt, können bey andern festlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von sehr grossem Nutzen seyn, wenn der Dichter und der Tonsetzer jeder das seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten, kleinere, für die Cammermusik, darin weder ein vielstimmiger Gesang, noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkommt; und grössere zur feyerlichen Kirchenmusik, darin Chöre, Choräle und andre vielstimmige Gesänge und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat. Diese werden insgemein Oratoria genennt. Bey diesen hat der Tonsetzer überhaupt in Ansehung des guten Geschmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmusik ist erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Satz, als solche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anstößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatralischen Vorstellung durch innerliche Schönheiten muß ersetzt werden.

Capelle.

(Baukunst.)

Ist ein kleines geistliches Gebäude, das zum Privatgottesdienst erbauet ist. Es giebt freystehende Capellen, die nicht anders, als kleine Kirchen sind; in Häusern oder Pallästen, solcher Personen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdiensts haben; noch andere Capellen sind besondere, an den Abseiten grosser Kirchen angebauete, und mit einem Altar versehene Abtheilungen, darin bey besondern Gelegenheiten Privatmessen gelesen werden. In grossen Hauptkirchen findet man bisweilen verschiedene solche Capellen zugleich angebracht.

Ca-

(†) Celles qui sont en récit & les airs en Maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. ROUSSEAU *Dict. de Musique Art. Cantate.*

Capelle.
(Musik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieses Worts, ist die uneigentliche entstanden, nach welcher man die Gesellschaften der Tonkünstler, die von Grossen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmusik zu machen, Capellen nennt. Man giebt so gar diesen Namen auch solchen Gesellschaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermusik bestellt sind. Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der Capellmeister genennt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswo hergenommen habe; ferner liegt ihm ob die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey spielt. Also muß er, wenn er seinem Amte genüge thun soll, ein starker Componiste seyn und alle Theile der Musik dergestalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er sey Sänger oder Spieler, Vorschriften und Unterricht, zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stand sey. Matheson hat in seinem vollkommenen Capellmeister (*), einem zwar schlecht und etwas pöbelhaft geschriebenen, aber sehr viel gutes enthaltenden Werk, alle Eigenschaften eines guten Capellmeisters, gründlich angegeben, die des schlechten Vortrags, und der verschiedentlich eingestreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein solcher zu seyn glaubt, zu ernstlicher Ueberlegung zu empfehlen sind.

(*) Hamburg 1739. Fol.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, so wol Solosänger, als andre zu Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine gut besetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Personen bestehen können.

Wer die besondre Einrichtung einer Capelle näher zu wissen verlangt, kann in Herrn Marpurgs historisch critischen Beyträgen zur Aufnahm der Musik, die Listen verschiedener Capellen, besonders die von der Salzburgischen, im 3ten Stük des III Bandes nachsehen.

Carricatur.
(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, darin das Besondre in der Bildung, die einzele Personen charakterisiret, übertrieben und ins poßirliche übergetragen worden. Diese ursprüngliche Bedeutung des Worts ist hernach auch auf jede übertriebene Vorstellung des poßirlichen ausgedähnt worden: So sagt man von einem übertriebenen comischen Charakter im Lustspiel, es sey eine Carricatur. In dem Artikel poßirlich haben wir überhaupt unsre Meinung von diesen Vorstellungen geäussert. Hier merken wir insbesondre von den Carricaturen der zeichnenden Künste an, daß sie diese ästhetische Eigenschaft haben, durch das besondere, unerwartete und lebhafte, das sie an sich haben, starke, und daurende Eindrüke in der Phantasie zurüke zu lassen. Sie sind demnach nicht, wie einige zu strenge Kunstrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfodert wird, kann eine gute Carricatur sehr dienlich seyn: Homers Beschreibung des Thersites und verschiedene Züge in der Odyssee von den Freyern der Penelope, gränzen sehr nahe daran.

Wir wollen also den zeichnenden Künstlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat sich der sonst ernsthafte Leonhard von Vinci in dieser Absicht damit abgegeben. Es sollen in der Bibliothek der Mahleracademie zu Meiland sehr viel Carricaturen von seiner Hand aufbehalten werden. Einige davon hat der Herr Graf von Caylus stechen lassen. Und man weiß, daß auch Hannibal Carrache sich damit beschäftiget hat, ob er gleich sonst unter die ersten gehört, die in dem grossen und ernsthaften Geschmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat Ghezzi es in einzeln Figuren und Bildnissen, an denen man die Personen genau kennt, und in ganzen Vorstellungen Hogarth, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche lezterer zu dem Hudibras gemacht hat, sind Meisterstüke, die den geistreichen Vorstellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und zugleich beweisen, wie diese Art der Arbeit mit Nuzen könne angewendet werden.

Carton.
(Mahlerkunst.)

Eine Zeichnung auf starkes Papier. Man giebt diesen Namen besonders den Zeichnungen, welche sowol für die Mahlerey auf frischen Kalk (in Fresco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im ersten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umrisse darnach können gemacht

gemacht werden (S. frische Kalkmahl.) In dem andern Fall, werden die Cartone hinter oder unter den Einschlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derselben könne verfertiget werden, deswegen auch diese Cartone mit Farben ausgeführt seyn müssen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Diese berühmte Stüke, welche sieben Geschichten aus dem N. Test. vorstellen, sind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallast von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo sie noch zu sehen sind. Sie gehören unter die vollkommensten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommensten Werke der Mahlerkunst. Eine umständliche historische und critische Beschreibung derselben giebt Richardson. Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und gestochen. Von diesen Stüken sind auch verschiedene Nachstiche gemacht worden.

Cartusche.
(Zeichnende Künste.)

Eine gemahlte oder geschnitzte Zierrath, welche einen angehefteten Wapenschild vorstellt, darin ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann gesetzt werden. Vermuthlich sind sie zuerst in der Baukunst aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Giebeln der Häuser, solche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingesetzt hat. Von da hat sich ihr Gebrauch weiter erstrekt, so daß man sie jetzo an sehr verschiedenen Oertern, über Thüren, Fenstern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfassungen, ingleichen überall, wo Aufschriften sollen oder könnten gesetzt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts bestimmtes. Die Künstler schweiffen in keiner Sache mehr aus als in dieser Zierrath, wo sie ihrer Phantasie vollen Lauf lassen. Ihr Gebrauch wird sehr übertrieben; denn unwissende Verzierer und Bildhauer bringen sie überall an, um nur nichts unverziert zu lassen. In ihrer Form sind sie so ausschweiffend, daß man ofte nicht errathen kann, was es seyn soll; viele halten es vor eine Schönheit der Cartusche Flügel anzuhängen, daß es scheinen soll, als wenn sie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausschweiffung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Absichten der Verzierungen abgewichen ist.

Caryatiden.
(Baukunst.)

Sind in der Baukunst Säulen oder Stützen nach der Gestalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildsäulen geben sollte, weil sie zugleich Bilder und Säulen sind. Sie sind bey folgender Gelegenheit in die Baukunst eingeführt worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponnesus sich zu den Persern geschlagen, da diese gekommen Griechenland zuerobern, so wurde nach der Niederlage der Perser diese abtrünnige Stadt von den Griechen eingenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geschlecht in die Sclaverey verurtheilt. Das Andenken dieser Sache wollten die griechischen Baumeister dadurch verewigen, daß sie Bildsäulen in der Tracht der caryatischen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und sie als Sclaven vorstellten, welche die schweeresten Lasten tragen müssen. Sie werden zu Unterstützung hervorstehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Musik- und Tanzsälen, erhabenen Gallerien – sind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden sie ohne Aerme, mit einem besondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dichte an dem Leib anliegenden Gewand vorgestellt. Einige Baumeister setzen sie auf ordentliche Säulenfüße, und legen dorische Capitäle darauf. Das unnatürliche dieser Bildsäulen wird ofte durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entschuldigen, welche diese Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden sind die Perser, eine andre Art Bildsäulen.

Charakter.
(Schöne Künste.)

Das eigenthümliche oder unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das besondre, wodurch er von jedem andern seiner Art unterschieden wird, kann erkennt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen, ein Haupttheil der Kunst. Der Mahler muß jedem Gegenstand in

in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen, und so muß jeder andre Künstler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künstlers, daß er in Gegenständen der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteristische bemerke. Dazu aber wird ein überaus scharfer Beobachtungsgeist erfodert, den man für sichtbare Dinge besonders, ein scharfes mahlerisches Aug nennt. Wie der Mahler, sobald er einen Gegenstand recht in das Auge gefaßt hat, so gleich die wesentlichen Züge desselben durch die Zeichnung darstellen kann, so muß jeder Künstler in seiner Art das unterscheidende der Sachen schnell fassen und ausdrüken können. Und in dieser Fähigkeit scheinet die Anlage des Genies für die schönen Künste zu bestehen; so daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigste Schluß auf des Künstlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denkender Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; Folglich ist der Ausdruk, oder die Abbildung sittlicher Charaktere das wichtigste Geschäft der Kunst, und besonders die vorzüglichste Gabe der Dichter. In den wichtigsten Dichtungsarten, der Epopee und dem Drama, sind die Charaktere der handelnden Personen die Hauptsache. Wenn sie richtig gezeichnet und wol ausgedrukt sind, so lassen sie uns in das Innere der Menschen hineinschauen, und verstatten uns, jede Würkung der äussern Gegenstände auf sie, vorher zu sehen, die daher entstehenden Empfindungen, die Entschliessungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entstehen, genau zu erkennen. Sie sind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenstände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder sind. Der Dichter, der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntnis unser selbst. Aber noch wichtiger ist die Würkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unsre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, so geschieht eine solche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn sie lebhaft geschildert sind. (*) Jede lebhafte Vorstellung von dem Gemüthszustand andrer Menschen, läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben so fühlen, als wenn es in uns selbst vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen andrer Menschen einigermassen Modificationen unsrer Seele, wir werden heftig mit dem Achilles, vorsichtig mit dem Ulysses, und unerschroken mit dem Hektor.

(*) S. Theilnehmung.

Also können die Dichter durch die Charaktere der Personen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther würken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den stärksten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zusammen, um eben so zu empfinden, wie die Personen, für deren Charakter wir eingenommen sind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften Abscheu, weil eben dadurch, daß wir gleichsam gezwungen werden, die Empfindungen derselben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entsteht.

Die vornehmste Sorge des epischen und dramatischen Dichters, muß also auf die Charactere der Personen gerichtet seyn. Deswegen können nur grosse Kenner der Menschen sich an diese Gattungen wagen. Der epische Dichter hat wegen der Menge und Verschiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Personen, die seine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die persönlichen Charaktere seiner Hauptpersonen ganz zu entwikeln; der dramatische Dichter hingegen, dessen Handlung nur auf einen sehr bestimmten Gegenstand eingeschränkt ist, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menschen, Tugenden, Laster, Leidenschaften zu schildern: denn es ist selten möglich, in einer so kurzen Zeit, als die ist, auf welche die Handlung des Drama eingeschränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menschen kennen zu lernen.

Es giebt Menschen, die in ihren Handlungen und in ihrer Art zu denken, gar keinen bestimmten Charakter zeigen, die einigermassen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung and Stellung gleichgültig sind, und sich also nach allen Gegenden gleich herumtreiben lassen. Es scheinet, als wenn es solchen Menschen an eigener innerlichen Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entschliessungen und Handlungen entstehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geschieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die sich sogleich wieder aus-

auslöschen, wenn die Ursache derselben zu würken aufhört. Mechanische Wesen von dieser Art sind für den Dichter unbrauchbar; er sucht diejenigen Menschen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, sich etwas merkwürdiges findet; solche, in denen herrschende Triebe, und ein eigenthümlicher sich auszeichnender Schwung des Geistes oder des Herzens ist, welche Bestandtheile des Charakters sich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äussern.

Menschen von solchen Charakteren in mancherley Umstände und Verbindungen gesetzt, sind die Seele derjenigen Werke der Kunst, die Handlungen zum Grund haben, besonders des epischen Gedichts. Dadurch kann eine sehr einfache Handlung interessant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charakter keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle ersetzen kann. Die Wahrheit dieser Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meisten Trauerspiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer sehr grossen Einfalt des Plans durch die Charakter höchst interessant sind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeschylus, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch ist dieses Trauerspiel höchst interessant. Unter den Werken der neuern geben die empfindsamen Reisen des Sterne den deutlichsten Beweis, wie die gemeinesten und alltäglichsten Begebenheiten, durch die Charaktere der Personen im höchsten Grad interessant werden. Wer für Kinder und für schwache Köpfe schreibt, der mag immer sein Werk durch tausend seltsame Begebenheiten und Abentheure unterhaltend zu machen suchen; aber für Männer müssen die Charakter den vorzüglichsten Theil des Werks ausmachen. Dieses sey auch dem Historienmahler gesagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, so suche er den Werth seines Werks nicht in der Weitläuftigkeit seiner Erfindung, nicht in der Menge seiner Figuren und Gruppen, sondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charakter. Wem es nicht gegeben ist, die Menschen zu ergründen, eines jeden besonderes Genie, Temperament, seine Gemüthskräfte (in dem, was sie eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die besondere Schattirung derselben, die von der Erziehung, von den Sitten der Zeit und andern besondern Umständen herkommen, darin zu unterscheiden; dem fehlet die vornehmste Eigenschaft eines epischen und dramatischen Dichters. Dessen Hauptwerk bleibt allemal die Darstellung der Charakter: hat er sich dieser versichert, so ist bald jede Begebenheit gut genung, und jede Lage der Sachen bequem sie zu entwikeln; wenigstens ist eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu interessanten Äusserungen der Charakter Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbestimmt und psychologisch gut, das ist, wahr und in der Natur vorhanden ist, dabey sich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, blos aus der Phantasie zusammengesetzten Charakteren, muß der Dichter sich hüten, weil sie nie interessant sind. Wer seinen Personen gute oder schlechte, hohe oder niedrige Gesinnungen beylegt, so wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menschen vollkommen kennte, müßte daraus dessen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem bestimmt gegebenen Fall vorhersehen können; denn die Bestandtheile des Charakters, wenn man sich so ausdrüken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeusserung der Gemüthskräfte. Alle würksamen Triebe der Seele zusammen genommen, jeder in einem gewissen Maasse, jeder durch das Temperament des Menschen, durch seine Erziehung, durch seine Kenntniß, durch die Sitten seines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menschen aus, aus welchem seine Art zu empfinden und zu handeln bestimmt kann erkennt werden. Läßt man die Personen Gesinnungen, Reden oder Handlungen äussern, deren Entstehung aus ihrem Charakter sich nicht begreifen läßt; oder solche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt ist, die Grundtriebe oder die würklich vorhandenen Ursachen, aus denen sie entstanden sind, sich nicht erkennen lassen, so haben die Personen keinen würklichen Charakter; ihre Handlungen sind etwas von ungefehr entstandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Würkung und Ursache in dem genauesten Verhältniß der Gleichheit sind. Ein Mensch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menschen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht schlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchsttapferer Mensch vorgestellt werden;

den; er wär ein Unding, etwas, das nur in der Phantasie des Dichters entstanden ist. Und wenn man uns in einem Roman einen Menschen abbildete, der überall, wo er hinkommt, königliche Geschenke austheilet, der ganze Familien reich machet, so würde uns dieses gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieser Reichthum fliesset. So wie würkliche Wunderwerke am wenigsten wunderbar sind, weil wir von den Kräften, wodurch sie bewürkt werden, gar nichts erkennen, so ist es auch mit jeder Aeusserung menschlicher Kräfte, sie seyen auf das Gute oder Böse gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es ist also eine sehr wesentliche Sache, daß man sich in dem, was handelnden Personen zugeschrieben wird, vor dem willkührlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme; denn diese Sachen sind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler sich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blüte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich ist, sondern sie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen sie würklich wachsen, nicht aber an willkührlichen Stellen, anbringen darf; so muß es auch der Dichter mit jeder Aeusserung des Gemüths halten, die eben so natürliche Würkungen des Charakters sind, als Blüten und Früchte, Würkungen der besondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müssen alle Gesinnungen, Reden und Handlungen, die den Personen zugeschrieben werden, nicht nur allgemein wahr seyn, sondern nach allen, den Personen eigenen Modificationen, genau abgemessen werden; denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter seiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geschrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer sind, sondern so wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit ist, als die, die man am Hektor, oder am Ajax, oder am Diomedes sieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, so muß man aus jeder besondern Rede einer Person, ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen ist, etwas zu gänzlicher Bestimstimmung derselben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen würkender Ursachen bestimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darin man lebt, eigen ist; durch den Stand, die Lebensart und das Alter, und endlich durch das besondre persönliche jedes Menschen, nämlich sein Genie, sein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer besondern Person macht. Mithin muß jede Aeusserung des Charakters mit allen den würkenden Ursachen auf denselben genau übereinkommen. Wer also Personen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig sehr viel schweerer eines jeden Charakter zu treffen. Oßian mahlte Personen seiner Zeit, seiner Nation, seines Standes und zum Theil seiner eigenen Familie, und fand also in der genauen Bezeichnung derselben die wenigsten Schwierigkeiten. Auch Homer hat seine Personen von einem nicht sehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis ist es schon stark zu merken, daß der Dichter sich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand seiner Personen hat setzen können. Kein Dichter hat darin mehr Behutsamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er seine Handlung aus dem entferntesten Zeitalter und den fremdesten Sitten genommen hat. Dennoch ist er in seinen Charakteren sehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der spätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgesetzt, (*) hat er ihnen den Anstrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geschicklichkeit hat sich Klopstock ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten setzen können, in welche seine Handlung fällt.

(*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

In grossen epischen Handlungen, wo viel merkwürdige Personen vorkommen, muß auch eine grosse Mannigfaltigkeit der Charakter erscheinen. Diese muß aber nicht blos in derjenigen Verschiedenheit gesucht werden, die in dem wesentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charakter des Achilles, des Nestors und des Ulysses sind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; sondern auch einerley wesentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Bestimmungen, in den verschiedenen Personen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge sich unterscheiden, kann man einen sehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegen gesetzte Charakter bey einerley Vorfälle neben einander stellt, damit sie einen Gegensatz

gensatz oder Contrast ausmachen; denn dadurch werden sie desto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Wesen, neben einen zurückhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorsichtigen und bedächtigen Mann erscheinet, so werden unstreitig alle Aeusserungen des einen, durch das, was man von dem andern sieht, besser bemerkt werden.

Eine besonders gute Würkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Personen solche sind, die unser Urtheil über das Betragen der Hauptpersonen unterstützen, oder lenken. Dieses geschieht z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Personen alle in Leidenschaften gerathen, auch solche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles was vorgeht, mit grosser Richtigkeit und scharfer Beurtheilungskraft einsehen. Denn niemal würken starke und recht entscheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir sie neben hitziger Bewundrung oder lebhafter Verabscheuung sehen. Wenn wir in Shakespears Richard jederman in der heftigsten Verabscheuung der wüthenden Bosheit dieses Tyrannen sehen, so fehlet es an einem gelassenen Menschen, der durch nachdrükliche Aeusserungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwischen muß das, was hier von dem Gegensatz der Charakter, und besonders von dem Gegensatz der Leidenschaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht so verstanden werden, daß jeder Charakter beständig einen entgegengesetzten, so wie der Körper einen Schatten, neben sich haben soll. Dieses würde zu gekünstelt und zu gezwungen seyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengesetzten neben sich haben, und wo man Personen von entgegengesetztem Charakter einführt, dürfen sie eben nicht unzertrennlich beysammen seyn. Ein Dichter von gesundem Urtheil, wird die Contraste so zu behandeln wissen, daß weder Zwang noch Kunst dabey zu merken sind, und daß nur die wichtigsten Eindrüke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der größten Stärke und im hellesten Licht erscheinen.

Einer der scharfsinnigsten Kunstrichter unter den Neuern (*) will, man soll im Drama den Contrast nicht in den Charakteren unter sich, sondern in dem, entgegengesetzten der Charakter und der Umstände, in welche die Personen versetzt werden, suchen. Er sagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unschiklichkeit der gegen einander gesetzten Charakter. Im Grund aber scheinen seine Anmerkungen nur den Mißbrauch und das übertriebene in dieser Sache, zu widerrathen, worauf auch unsre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charakter dadurch zu erhalten suchen, daß er dieselben in mancherley und in einander entgegenstehende Umstände bringt; auch muß er sich hüten, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben so interessanten ihm entgegengesetzten, zu schwächen. Allein dieses hindert ihn keinesweges, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengesetzten, in ein helleres Licht zu setzen, wenn er nur Verstand genug hat, dieses auf eine gute Art zu thun.

(*) Diderot. de la poesie dramatique.

Einige Kunstrichter haben vollkommen gute Charakter, sowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen. (*) Wenn man eine solche Vollkommenheit versteht, die kein Mensch erreichen kann, und die doch einem Menschen zugeschrieben wird, so hat man vollkommen Recht, sie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches auch nichts unwahrscheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchste menschliche Vollkommenheit, so wie sie zu erreichen möglich ist, einer handelnden Person sollte zugeschrieben werden, so würde man schwerlich einen guten Grund für ein solches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein solcher Charakter nicht interessant genug sey, weil die Leidenschaften dabey zu wenig ins Spiel kommen, ist nicht gegründet. Man stelle sich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen historischen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieser Handlung keine menschliche Schwachheit beylegen; denn sein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber diese Vollkommenheit der Rührung schade, sieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Mensch von Empfindung kann sie ohne die höchste Rührung lesen. Es ist also nicht abzusehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charakter seyen nicht interessant genug. Freylich muß man nicht solche Charakter willkührlich zusammen setzen; die Vollkommenheit muß die Würkung solcher Ursachen seyn, die

(*) Shaftesbury's characteristicks Tom. III. S. 260. u. f. f. Briefe über die neueste Litteratur VII. Theil S. 117. f. f.

in dem Menschen möglich sind; man muß sehen können, aus was für Grundsätzen, aus was für Gemüthskräften sie entstanden ist. Man findet in der Lebensbeschreibung, die Plutarch vom Marcus Antonius gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen scheinen, so daß man gar nicht weiß, wie sie bey einem solchen Menschen möglich gewesen sind. So wahr sie auch seyn mögen, so wäre keinem Dichter zu rathen, sie so, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig diesen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey seinem schlechten Charakter, die Möglichkeit solcher einzeln grossen Züge deutlich erkennt würde. Eben so müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorstellen wollte, die Bestimmung der näheren, nicht blos metaphysischen, Möglichkeit desselben nicht verabsäumen, sonst würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter uninteressant werden.

Man sollte denken, daß die Epopee und das Drama blos deswegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charakter der Menschen in ein völliges Licht zu setzen. Wenigstens scheinet es nicht möglich, zu dieser Absicht etwas bequemeres zu erfinden. Die Geschichtschreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es schikt sich für sie nicht, ihren Lesern jeden besondern Umstand der Geschichte so abzumahlen, als ob sie alles mit Augen sähen, und jede Rede selbst anhörten; dieses ist den Dichtern eigen. Vorzüglich aber ist die Epopee zu völliger Entwiklung der Charakter dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr statt haben; die Personen des Drama werden nicht so, wie in der Epopee

Per varios casus, per tot discrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

Daher sieht man in Drama nicht sowol den ganzen Charakter einer Person, als besondere Züge desselben, besondere Leidenschaften oder Gesinnungen entwikelt. Der epische Dichter hingegen hat Gelegenheit uns seine Hauptpersonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charakter zu bezeichnen. Der eine ist unmittelbar die würkliche Abbildung derselben, so wie der Geschichtschreiber Sallustius es gethan hat; der andere ist mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellung, Geberden, so wie dieselben bey jeder Gelegenheit sich äussern. Dieser Weg ist dem Dichter eigen und dem ersten weit vorzuziehen. Der erste giebt uns eine abstrakte Beschreibung von einer Sache, die wir selbst nicht sehen; der andre aber stellt uns die Sache selbst nach allen ihren besondern Bestimmungen vor Augen, und dadurch empfinden wir würklich, was wir auf die andre Art durch den Verstand uns vorstellen. Wir lernen dadurch die Menschen so kennen, als wenn wir würklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigste Theil der Kunst des epischen und des dramatischen Dichters der ist, daß sie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Personen ihren Gemüthszustand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Also ist auch nur dem epischen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Personen zu entfalten. Man ist durchgehends darüber einig, daß in diesem Theile der Kunst dem Homer noch niemand gleich gekommen ist. Es ist auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierin eben so glüklich, wie er, seyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menschen noch freyer, und äusserten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geschieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geistes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir so handeln, so reden, uns so stellen müssen, wie gewisse andre Menschen, die gleichsam den Ton angeben, nach dem sich alle andre richten müssen. Man sieht überaus wenig freye Menschen, die blos nach ihren eigenen Empfindungen handeln, und sich unterstehen, keine andre Richtschnur, als ihre Einsichten und ihre Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her so sehr eingeschränkten Wesen, ist es höchst schweer den natürlichen Menschen kennen zu lernen und zu sehen, wie weit seine Kräfte reichen.

Diese Schwierigkeit müssen besonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charakter zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein schweer die Natur zu beobachten,

die aus dem ansehnlichsten Theil der menschlichen Gesellschaft, als etwas unschikliches verbannt ist, wo der Traurige sich zwingen muß die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt ist, das, was man innerlich fühlt, auch äusserlich zu zeigen. In dem ehmahligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, sich gerade so zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menschen für sein Muster hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Gesichtern der Menschen und in ihren Gebehrden zu sehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künste unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch ist ohne Zweifel darin die Ursache zu suchen, warum man auf der deutschen und französischen Schaubühne so wenig originales, sowol in den Charakteren, als in der Art, wie sie vorgestellt werden, antrift. Daß dieses auf der englischen Schaubühne weniger selten ist, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben sich weniger Zwang anthun, als die meisten andern Nationen, und daß sie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Ueblische haben, als andre.

Chor.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß dieses griechische Wort ursprünglich einen Trup Menschen, zu einem festlichen Aufzug versammelt, bedeute, einen Trup festlicher Sänger, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das feyerliche liebten, suchten es unter anderm auch dadurch zu erhalten, daß sie gewisse Handlungen einem solchen Trup Menschen auftrugen. An ihren Festtagen hatten sie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch sie dem Fest ein feyerliches Ansehen gaben. Dergleichen Chöre hatten sie auch in ihren Tragedien und Comödien. Von den singenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sänger, oder den von ihm abgesungenen Gesang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er stehet, bezeichnen. Es ist deswegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung besonders sprechen.

Chor in der Tragedie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Ursprung der Tragedie und der Comödie gegeben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Festen des Bachus gebräuchlich waren, entstanden sind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es ursprünglich mit diesen Chorgesängen für eine Beschaffenheit gehabt habe. Doch weiß man, daß sie von zweyerley Gattung gewesen, dithyrambische und phallische Gesänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, diese ausgelassen und muthwillig. Aristoteles sagt, daß durch jene die Tragedie, durch diese aber die Comödie veranlaset worden. Wie es damit eigentlich zu gegangen sey, läßt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlich aber ist es, daß es einer, dem die Einrichtung des Festes aufgetragen gewesen, versucht habe den Gesang des Chors durch die Vorstellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derselben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambische Gesang durch eine grosse, ausserordentliche, der phallische aber durch eine poßirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erste Einfall, den Gesang des Chors durch Erzählung oder Vorstellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Fest ergözender zu machen, Beyfall gefunden hat, mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und solche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorstellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt sich hieraus mit Gewißheit schliessen, daß in den ersten Zeiten, da die Tragedie und Comedie aufgekommen, der Gesang des Chores die Hauptsache gewesen, die hernach, wie in andern Dingen ofte zu geschehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebensache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragedien und Comedien, die wir noch haben, sind die Chöre allerdings die Nebensache, und man weiß auch, daß sie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragedien der Alten finden, bestehen sie aus einer Gesellschaft solcher Personen, männlichen oder weiblichen Geschlechts, die bey der ganzen Handlung meistentheils als Zuschauer gegenwärtig sind, ohne jemal die Schaubühne zu verlassen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung stille steht, singen sie Lieder ab, deren Inhalt sich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen sie auch an der Handlung selbst einen

einen Antheil, äussern gegen die handelnden Personen ihre Gesinnungen durch Rath, Vermahnung oder Trost. Die Personen des Chors sind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Priester an seiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen sind sie die Aeltesten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenossen der Hauptperson, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor besteht aber auch bisweilen aus Personen, die ganz zufällig, als blosse Zuschauer zu der Handlung gekommen sind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu sehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptpersonen der Handlung erscheinen, wie die Eumeniden des Aeschylus und die Danaiden (*) desselben Dichters.

(*) In der Tragedie Iserides.

Die Hauptverrichtung des Chors ist, wie gesagt, der Gesang zwischen den Handlungen, der allemal moralischen Inhalts ist und dienet, entweder den Affekt zu stärken, oder gewisse Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudruken. Der Chor konnte aus dem Trauerspiel niemals wegbleiben, weil er ihm wesentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerspiel, wie in den nächstfolgenden Zeiten geschehen ist, blos als eine wichtige Handlung angesehen wird, seiner gar nicht bedarf, und er deswegen aus den neuern Trauerspielen ganz wegbleibet. Ja er konnte diesem ersten Ursprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlassen, sondern mußte nothwendig als die Hauptsache immer zugegen seyn, weil die Handlung eigentlich das episodische des Schauspiels war.

Aus diesem Gesichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das unwahrscheinliche, das bisweilen darin ist, seinem Ursprung, und nicht dem Dichter zuschreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, so wie mit den übrigen Personen zu verfahren, so wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauenspersonen, gleich zu Vertrauten der Clytemnestra und der übrigen Hauptpersonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen seyn mußte, mithin ein Zeuge aller Reden und Handlungen war, so mußten die Dichter ihn als vollkommen verschwiegen und unpartheyisch ansehen. Doch scheint es, daß schon Sophokles versucht habe, den Chor ganz abtreten zu lassen; denn in seinem Ajax theilet er sich, als ein Bote vom Teucer kommt, und die handelnden Personen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu suchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufsuchen; so daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erscheint. Man muß sich verwundern, daß Euripides sich dieser Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Personen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken, eben so, wie wenn sie ganz allein wären; der Chor verräth sie so wenig, als der Zuschauer; er ist der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Personen gegen einander handeln. Weil er also nothwendig unpartheyisch seyn mußte, so nimmt er, wenn er sich in die Handlung einmischt, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt sich der Unterdrükten an, er suche die Gemüther zu besänftigen, mischt seine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indessen bleibt eine solche Theilnehmung an der Handlung meistentheils eine Nebensache. Die Hauptsache ist der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Gesang zwischen den Aufzügen.

Anfänglich bestuhnd der Chor in dem griechischen Trauerspiel aus vielen Personen, die sich bisweilen auf funfzig erstrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeschylus diese Zahl bis auf 15 herunter setzen, nachdem man gesehen, daß ein so grosser Pomp, wie bey der Vorstellung der Eumeniden geschehen, zu starke Würkung auf die Gemüther gethan. (*) Der Chor hatte einen Vorsteher, der Coryphäus genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, so redete dieser allein im Namen aller andern, daher die handelnden Personen den Chor immer in der einzeln Zahl anreden. Bisweilen aber theilte sich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechselnd sangen.

(*) S. Aeschylus.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerspiel abgeschaft, so wie sie überhaupt viel in der Pracht desselben hinter den Alten zurüke bleiben. Indessen ist gewiß, daß sie mit grossem Vortheil könnten bey behalten werden, zumal da man ietzo von dem Zwang frey wäre, ihn beständig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern scheinen noch die nächste

nächste Nachahmung des alten Trauerspiels zu seyn. Einige Engländer haben versucht die Chöre wieder einzuführen, und selbst Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch im Lustspiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeschaft worden. In der alten athenienssischen Comödie, war die Besorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieser mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Choragos genennt wurd, abgeschaft worden, gingen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte. (†)

Auch die Lieder, welche der Chor abgesungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil dessen aus, was uns von der lyrischen Poesie der Griechen übrig geblieben ist. Sie sind, so wie die pindarischen Oden in Strophen und Antistrophen eingetheilt, und bestehen meist aus sehr kurzen lyrischen Versen. Es scheinet, daß die Dichter auf diese Chöre den größten Fleis gewendet, und dabey hauptsächlich zum Augenmerk gehabt haben, sie zu Nationalgesängen zu machen; wie man denn verschiedentlich Spuhren findet, daß viele diese Lieder auswendig gekonnt, und wie sich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgesungen haben. Was für Kraft diese Gesänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt sich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet, (*) daß viel von den unglüklichen Atheniensern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlidten, zu Sclaven gemacht worden, durch Absingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, sagt er, die kleinen Stüke aus seinen Tragedien, welche von Reisenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten sie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen sind, sollen den Euripides auf das zärtlichste umarmt und ihm erzählt haben, wie sie einige seiner Lieder ihren Herrn vorgesungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theis nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieser Geschichtschreiber erzählt auch folgendes: (*) Nach der Eroberung Athens durch Lysander, wurde in Vorschlag gebracht, nicht nur alle Athenienser zu Sclaven zu machen, sondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerstöhren sollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, sang ein gewisser Phocenser den Chor aus des Euripides Elektra, der mit diesen Worten anfängt:

(*) In dem Leben des Nicias.

(*) Im Lysander.

> O! Tochter des Agamemnons Elektra
> Ich komm in deine bäurische Hütte.

Dieses Lied erwekte so starkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verschont wurde.

Chor in der heutigen Musik. Bedeutet einen vier- oder mehrstimmigen figurirten oder arienmäßigen Gesang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen besetzt ist. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in grossen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weise von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung interessirt ist, auf einmal gesprochen wird; freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt, weil bey dem Chor alle Personen einerley Worte singen, so kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenstand natürlicher Weise auf gar alle Anwesende einerley Würkung macht, so daß keiner die Aeusserung derselben verbergen kann. Man kann sich leicht vorstellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geschieht, das Gemüth zu gewissen Empfindungen gut vorbereitet ist, ein plötzlicher Ausbruch desselben in einer Menge von Menschen die stärkste Würkung machen müsse. Es ist ohnedem eine sehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menschen zugleich sehen, unwiderstehlich auf uns würkt. Wer einen oder zwey Menschen in irgend einer Leidenschaft sieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zusehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieselbe Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist, so wird man mit unwiderstehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingerissen.

Der Dichter also, der den Text zu einer feyerlichen Musik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit

(†) Die Stelle, welche sich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comedien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespears angeführt und verbessert.

legenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chores muß sehr einfach, in kurzen und wolklingenden Sätzen abgefaßt, besonders aber der Sinn derselben äusserst leicht und einfach seyn; denn das Feine und Tiefsinnige schikt sich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig seyn.

Daß die Chöre nur selten und in einem langen Stük, wie die Oper ist, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen seyen, ist eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So sehr starke Eindrüke, wie diese sind, die man von Chören erwarten kann, können nur selten vorkommen; und da sie wegen ihrer Stärke auch anhaltend sind, so ist das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo sie anzubringen sind. Denn in diesem Falle wird der Zuhörer mit dem stärksten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerstreut wird, nach Hause geschikt.

Es kommen aber in grossen Singspielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung intereßirte Personen, oder ein grosser Theil derselben zugleich ihre Gedanken äussern, wo also der Tonsetzer einen vielstimmigen Gesang setzen muß. Deswegen sind nicht alle diese Gesänge Chöre. Diesen Namen giebt man z. B. den Gesängen nicht, wo der ganze Trup der Sänger etwa eine Meinung äussert, oder einen Spruch in gelassener Gemüthsfassung singt, wo der Tonsetzer insgemein den Gesang fugenmäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyrisches Sylbenmaas, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rythmus eingerichteter Gesang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor ist eine der schweresten Arbeiten des Tonsetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in seiner Gewalt haben muß, weil bey der sehr starken Besetzung der Stimmen und dem ziemlich einfachen Gesange, die Fehler wider die Harmonie sehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielstimmigen Satzes (*) wol in acht nehmen, selbige aber nach einigen, dem Chor besondern, Regeln auszuüben wissen. Man findet hierüber verschiedene gründliche Anmerkungen in dem am Rande angezogenen Werk. (*) Der gröste Fleiß muß auf die beyden äussersten Stimmen verwendet werden, die gegen einander, wenn man die Mittelstimmen wegliesse, eben so, wie ein blos zweystimmiger Gesang müssen beschaffen seyn, so daß nirgend ein Fehler zu merken seyn müßte, wenn die Mittelstimmen ganz überhört würden. Der Tonsetzer hat sich nicht nur für schweeren und künstlichen Gängen und Fortschreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trup Sänger erwarten kann, sondern auch vor einer zu weiten Auseinandersetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge seiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang seyn können. Er sollte sichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notensystem um mehr, als eine Linie überschreite, weil ohne diese Vorsichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewissen Stellen ausfallen, welches den Gesang sehr mangelhaft machen würde.

(*) S. Vielstimmig.

(*) Exposition de la theorie & de la pratique, de la Musique par Mr. de Bethizy Ch. XVII. art. 3.

Diejenigen Chöre, darin die Stimmen abwechseln, und denn wieder zugleich einfallen, scheinen die angenehmsten zu seyn. Auch kann bisweilen eine besonders gute Würkung aus dem Pausiren der Stimmen entstehen, da denn die Instrumente den Eindruk, den der Gesang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortsetzen und verstärken.

Bey Besetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger ist auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptsächlichste ist, daß die äussersten Stimmen vorzüglich gut besetzt seyen, weil das meiste, wie schon erinnert worden, auf diese ankommt. Es würde unerträglich seyn, wenn eine von diesen durch andre Stimmen sollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Dissonanzen hören müßte, deren Auflösung überhört würde. Je stärker übrigens die Stimmen besetzt sind, wenn nur alles Verhältnißmäßig ist, je grösser muß nothwendig die Würkung des Chors seyn. Der einfacheste Gesang, wenn er nur im Satz rein ist, kann durch eine grosse Menge der Stimmen, die gewaltigste Würkung thun. Es scheinet in der That, daß auch hierin die Gesetze der Bewegung der Körper statt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, sondern auf das Herz zehenmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es ist zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äusserste könnten verstärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven gesungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den sie gemacht

macht haben, könnte gar wol blos eine Würkung von der Menge der Stimmen gewesen seyn. Dieses zu begreifen darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeschrey eines ganzen Heeres sey, als ein ähnliches Geschrey von wenigen Menschen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunst, grosse Erfahrung von Seite des Capellmeisters erfodert werde. Wer nicht ungemein ofte, bey verschiedenen Gelegenheiten und an ganz verschiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im freyen, grosse Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die, sowol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Also müssen sich unerfahrne, so viel möglich, enthalten, die Musik in aller ihrer Pracht, so wie in Chören geschieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutschen sind Händel und Graun die größten Meister hierin. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung studirt zu werden.

Chor wird auch die Gesellschaft der Sänger selbst, die zu Aufführung einer grossen Musik bestimmt sind, genennt. Ihr Vorsteher wird in Deutschland insgemein der Præfectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in grossen Musiksälen, ist der Ort, wo der Chor der Sänger steht um die Musik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Musik seyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, seine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Musik bestimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit scheinen die Baumeister keine bestimmte Regeln zu haben, nach denen die Chöre sicher anzulegen wären.

Choral.
(Musik.)

Ein vierstimmiger Gesang, der weder figurirt noch rythmisch ist. Er ist gesetzt, um in Kirchen von der ganzen Gemeinde abgesungen zu werden. Man nennt ihn auch den Gregorianischen Gesang, weil Pabst Gregorius der Grosse ihn eingeführt haben soll. Die Franzosen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto firmo. Er ist der einfacheste Gesang, der möglich ist, und schiket sich zu stillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er ist einer grossen Rührung fähig, und scheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu seyn, als der figurirte melismatische Gesang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, sehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken. (*) Wenn er aber seine ganze Kraft behalten soll, so muß durch den Gesang der Fall der Verse, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verlohren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemessene rythmische Wesen, welches unsre heutigen figurirten Tonstüke gemeiniglich gar zu sehr der Tanzmusik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

(*) S. Lieder.

Der Choral wird allemal vierstimmig gesetzt, und jede der vier Stimmen ist eine Hauptstimme. Dieses macht seine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniste ist, sehr schweer; weil bey dem langsamen und nachdrüklichen Gange desselben, auch die kleineste Unrichtigkeit in der Harmonie sehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Dissonanzen sparsam seyn, die sich ohne dem zu dem sanften Affekt des Kirchengesanges nicht so gut, als zu unruhigen Leidenschaften schiken. Es ist möglich, daß ein blos zweystimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelstimme etwa, wo es nöthig ist, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch bessere Würkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmonische Fehler zu vermeiden, sich gegen einander bewegen müssen: so scheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung, einer mit der Stimme steigt, da der andre fällt, und der dritte auf derselben Höhe stehen bleibt.

Der beste Choralgesang scheinet der zu seyn, der am einfachesten, durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet, und die wenigsten Dissonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueste beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man sich noch nach den alten Tonarten, den sechs authentischen und so viel plagalischen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden sind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Gesanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichschwebenden Temperatur, alles auf die itzt in der andern

dern Musik üblichen zwey Tonarten bringen wollte. (S. Tonart.)

Es wär ein grosses Vorurtheil, sich einzubilden, daß ein starker Meister der Kunst sich dadurch erniedrige, wenn er sich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn sie sind nicht nur wegen ihrer grossen Würkung zu tiefer Rührung des Herzens, sondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmonischen Schönheiten, und strenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines grossen Meisters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder Concert machen kann, würde nicht im Stande seyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, sowol in den Stimmen als auf der Orgel, ist nichts schlechtes. Wer nicht jedem Ton seinen Nachdruk und seine bestimmte Modification zu geben, und die äusserste Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendsten Gesang verderben. Je entblößter ein Gesang von melodischen Auszierungen und Schönheiten ist, desto kräftiger, nachdrüklicher und in seiner Art bestimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Gesang Kraft haben soll. Der Begleiter hat grosse Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach sey und in seinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne fasse; dieses verderbt vielmehr die Schönheit des Gesanges. Vornehmlich muß man sich für melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschikte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

Choregraphie.

(Tanzkunst.)

Die Kunst die Tänze durch Zeichen anzudeuten, so wie der Gesang durch Noten angedeutet wird. Wer einen Tanz völlig beschreiben wollte, der müßte folgende Dinge beschreiben. 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieses Weges, die zu jedem Takt der Musik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geschieht. 4. Die Stellungen der Füsse, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieses nun müssen Zeichen vorhanden seyn.

Die Figur und auf derselben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringste Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entstanden sind, und wie sie alles, was nothwendig ist ausdrüken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes sind die Stellungen der Füsse, die Stellung der Aerme, die Bewegungen ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, sondern die Geschwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen sind, muß noch über dem angemerkt seyn.

Für jedes dieser Elemente sind bestimmte Zeichen erfunden, aus deren Zusammenhang der ganze Tanz eben so verständlich wird, als ein Tonstük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieser Kunst ist nicht sehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erste Veranlassung dazu scheinet Thoinet Arbeau, ein Franzose, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Orchesographie herausgegeben. Seine Erfindung bestuhnd darin, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonstük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hatte er keine Zeichen. Diese Erfindung blieb also ohngefehr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis Feuillet, ein Tanzmeister in Paris, seine Choregraphie herausgegeben, darin diese Kunst in ihrem völligen Licht erscheinet. (†) Dieser Tanzmeister eignet sich die ganze Erfindung derselben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeister Beauchamps durch einen gelehrten Diebstal entwendet.

Choriambus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erste und vierte lang, die zwey mittlere kurz sind —◡◡—. Er theilet sich also in zwey andere, einen Trochäus — ◡ und einen Jambus ◡ — und wird deswegen auch Trochäo-Jambus genennt. Man kann

(†) Der Titel des Buchs ist dieser: Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures & signes demonstratifs &c. par Mr. Feuillet, Maitre de Danse. Die zweyte Ausgabe ist von 1701.

kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe ansehen, wie in dem Ausdruk himmlische Lust. Von diesem Fuß hat

Die choriambische Versart ihren Namen, welche in lyrischen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutschen, so viel uns bekannt, von Klopstok zuerst glüklich versucht worden. Der Vers besteht aus einem oder zwey Choriamben, welche mit Spondeen vermischt sind. Von dieser Art sind die drey ersten Verse jeder Strophe in der Horazischen 24 Ode des 1 Buchs.

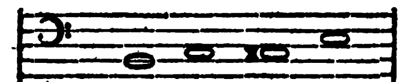
Quis desiderio sit pudor aut modus.

Klopstok hat seine choriambische Verse mit Trochäen angefangen, welche die Deutschen ofte für Spondäen brauchen.

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu sehn, tanzende Gratien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt singt,
Lieder singen wie Hagedorn.

Chromatisch.
(Musik.)

Diesen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptsystemen der Musik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergestalt gestimmt, daß die zweyte gegen die erste, und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefähr mit unsrer kleinen Terz übereinkommt. Also könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



ohngefähr die vier Töne eines chromatischen Tetrachords vorstellen. Dieses System aber hatte noch verschiedene Arten. Aristoxenus sezt drey Arten des chromatischen Geschlechts, die er die weiche, die hemiolische und die tonische nennt. Die Verhältnisse der Intervalle dieser drey Arten bestimmt er so. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältnisse:

Für die chromatische weiche Art – 8; 8; 44.
— — hemiolische – 9; 9; 42.
— — tonische – 12; 12; 36.

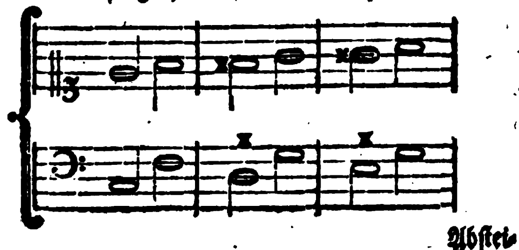
Also waren in dem weichen chromatischen die zwey ersten Intervalle ohngefähr Dritteltöne, und das dritte etwas grösser als eine kleine Terz; in dem tonischen aber waren die zwey ersten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unsre kleine Terz.

Ptolomäus giebt nur zwey Arten des chromatischen Systems an, das weiche oder alte, und das harte. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{27}{28}$; $\frac{14}{15}$; $\frac{5}{6}$; für dieses aber folgende: $\frac{21}{22}$; $\frac{11}{12}$; $\frac{6}{7}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit sagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum musikalischen Saz gebraucht haben, so läßt sich auch der Gebrauch dieser chromatischen Systemen nicht bestimmen.

In der heutigen Musik haben wir eigentlich nur das Diatonische Geschlecht beybehalten: indessen geschieht es doch ofte, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatonische Leiter des Grundtones, darin man singt, gehören. Diese werden alsdenn chromatische Töne genennt. Besonders nennt man diejenigen Stellen des Gesanges chromatisch, wo derselbe durch verschiedene halbe Töne hintereinander steigt oder fällt. Ein solcher Gang drukt also natürlicher Weise allemal etwas aus, das dem freyen Wesen der grössern diatonischen Fortschreitung entgegen ist, und dienet insbesondere, solche Leidenschaften auszudruken, die das Gemüth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatische Fortschreitung im Grunde die Schönheit des Gesanges und der Harmonie hemmet, so muß sie in einem Stük nicht allzu ofte, sondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt besonders auszuzeichnen ist. Ganze Stüke in chromatischen Fortschreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatischen Fortschreitungen erfodern einen besondern Gang des Grundbasses. Aufsteigende Fortschreitungen entstehen natürlicher Weise, wenn der Baß wechselsweise um eine Terz fällt, und um eine Quarte steiget, wie in diesem Exempel:



Abstei-

Absteigende Fortschreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Basse veranlaset. Diese chromatischen Gänge haben ihre Einschränkungen. Von dem Tone, von welchem man sie anfängt, kann man nicht mehr, als höchstens fünf Stufen fortschreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz noch die Sexte, dürfen in dieser Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in solchen Gängen nur diejenigen fremde halbe Töne angebracht werden, die Subsemitonia solcher Töne sind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem grössern oder kleinern halben Ton, eingetheilet ist, den Namen des diatonisch-chromatischen Systems. Im Grund ist es blos ein aus vielen diatonischen Leitern der harten Tonart zusammengesetztes System, welches entstehet, wenn zu jedem, der diatonischen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls seine diatonischen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entstehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entstehet nur beyläufig, daß allemal zwischen zwey auf einander folgende ganze diatonische Töne noch ein halber Ton eingeschaltet wird, der denn, als ein chromatischer Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatonisch nicht gehört, angesehen werden kann. Und so können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatonische Klanggeschlecht haben, sowol chromatisch fortschreiten, als auch aus der weichen Tonart spielen. Bey den Alten war das chromatische Geschlecht nicht zufällig wie bey uns, sondern machte ein eigenes, besondern Gesetzen unterworfenes Geschlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir so nennen.

Ciaconne auch Chaconne.
(Musik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonstük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne besteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darin obligat seyn, das ist, nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll; wiewol dieses itzt nicht mehr ofte geschieht. Schon der Name zeiget an, daß dieses Tonstük italiänischen Ursprungs ist. Es schikt sich zu gemeinen, aus vielen Strophen bestehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.
(Musik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es ist nach unsrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen solchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältnis 18 : 19. ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut diesis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatonischen Tonleitern, in denen Cis der Grundton ist; die erste nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber selten in diesen Tonarten gesetzt.

Claßisch.
(Redende Künste.)

Claßische Schriftsteller werden diejenigen genennt, die als Muster der guten und feinen Schreibart können angesehen werden; denn claßisch bedeutet in diesem Ausdruk so viel, als von der ersten oder obersten Classe. Wer Sachen schreibt, die gründlich gedacht und so ausgedrukt sind, daß Personen von reiffem Verstand und gutem Geschmak nicht nur an jedem Gedanken, sondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in diese Classe. Nur die Nationen können solche Schriftsteller haben, bey denen die Vernunft sich auf einen hohen Grad entwikelt hat; wo das gesellschaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenheit gestiegen ist, daß der Verstand und der feine Geschmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menschen an, an Gegenständen, die blos auf den Verstand und auf die feinern Empfindungen würken, ein Vergnügen zu haben. Dieses würkt bey denen, die vorzüglichen Verstand und Geschmak haben, das Bestreben, auch die Gegenstände, die nicht stark auf die Sinnen würken, mit Aufmerksamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des gesellschaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröffnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenstände unerschöpflich ist. Sie entdeken in der Geisterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an intereßanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen,

an fürtreflichen Aussichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher ist, als die gröbere, blos auf die äussern Sinnen würkende Natur. Wer einmal mit dieser unsichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feinesten Ergötzlichkeit, zur angenehmsten Unterhaltung nöthig ist, beständig mit sich, und entfaltet in dem gesellschaftlichen Leben mancherley Scenen dieser unsichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerksam darauf, und so breitet sich ein feiner Geschmak an Gegenständen des Verstandes und des Witzes nach und nach in der menschlichen Gesellschaft aus. Man lernt Dinge hochschätzen, die in einem rohern Zustand, ganz unbemerkt geblieben sind; man sieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieses feinen Vergnügens eröfnet haben, als wolthätige und für die Gesellschaft wichtige Männer an. Durch diese Ehre ermuntert verdoppeln sie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der sittlichen Welt hinein, und wenden die äusserste Sorgfalt an, alles was sie bemerkt haben, andern auf die vollkommenste Art mitzutheilen. So breitet sich Verstand und Geschmak nach und nach über die feinen Gesellschaften aus. Alsdenn erscheinen die Schriftsteller, die auch für die Nachwelt claßisch bleiben, weil sie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geschöpft haben.

Es scheinet, daß der Mensch ein gewisses Maas von Verstandeskräften habe, in die Beschaffenheit sittlicher Gegenstände einzudringen, welches er nicht überschreiten kann, und daß die besten Köpfe jeder Nation, die sich die Cultur des Verstandes ernstlich hat angelegen seyn lassen, den höchsten Grad dieses Maasses erreichen. Daher geschieht es denn, daß die Schriften dieser Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert sie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefehr auch den höchsten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müssen. Diese sind alsdenn die wahren claßischen Schriftsteller für alle Völker.

Der beste Schriftsteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann seiner Nation sehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey seinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßischen Schriftsteller zu gehören. Nicht die besten jeder Nation sind claßische Schriftsteller, sondern die besten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchste gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verstandes, die nur auf das abstrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheste auflöset, bildet solche Schriftsteller; denn unter allen Scholastikern findet sich keiner. Also können die strengen Wissenschaften unter einem Volke auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen seyn, ohne daß sie einen einzigen claßischen Schriftsteller hat. Der claßische Verstand geht nicht auf das Abstrakte; er setzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, sondern weiß es in seiner Mannigfaltigkeit einfach zu sagen, und es dem anschauenden Erkenntniß klar darzustellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Aug erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklung der Begriffe gegründete Schlüsse. Der abstrakte Denker sagt mit viel Worten wenig, weil er blos die höchste Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßische Denker sagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu fassenden Spruch, das Resultat eines langen und scharfen Nachdenkens.

Der scharfe Beobachtungsgeist, der die Haupteigenschaft eines claßischen Kopfs ist, entwikelt sich nicht durch das Studium der abstrakten Wissenschaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, sondern in der Welt, unter Geschäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menschen, die denselben schon besitzen. Nicht die Schulen, sondern die Gesellschaft, da wo sie sich am meisten mit grossen Gegenständen beschäftiget, wo die schnelle Anstrengung der Verstandeskräfte nothwendig wird, wo man vieles auf einmal übersehen, und sich angewöhnen muß, auch ohne methodisches Nachdenken gründlich zu seyn, geben dem Geist die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßischen Denken nöthig ist. Doch kann ein glükliches Genie, durch den blossen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßischen Köpfen, sich selbst zum claßischen Schriftsteller bilden.

Wenn diese Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, so können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch so wenig deutsche Schriftsteller sich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß sie, sowol bey der deutschen Nachwelt, als auch bey andern Nationen, als claßische Schriftsteller werden angesehen werden.

Daß

Daß überhaupt aller Orten mehr claßische Dichter, als andre claßische Schriftsteller erscheinen, läßt sich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen sich allemal früher, als der Verstand und der Beobachtungsgeist; also können sie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewisse Grösse des Verstandes gegründet sind. Daher ist es, wie Cicero angemerkt hat, (*) leichter, einen grossen Dichter, als einen grossen Redner anzutreffen.

(*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit diesem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenstand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenstand in die Augen falle. In diesem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrüken. Man versteht aber auch durch diesen Ausdruk, die Beschaffenheit aller im Gemählde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang und ihrer Würkung auf das Auge.

Durch das Colorit unterscheidet sich das Gemählde von der blossen Zeichnung und dem Kupferstich. Wär in der sichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferstichen, so würde sie ohne Zweifel eines grossen Theils ihrer Schönheit beraubt seyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der ofte nicht viel geringer ist, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der leblosen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbst in der höhern Natur streitet der Reiz der Farben auf einem jugendlich schönen Gesichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden sich vielleicht eben so stark in den Farben. Die Todtenblässe allein ist vermögend Mitleiden zu erweken, und gewisse widerstehende, die höchste Mißharmonie erwekende Farben, Abscheu.

Diejenigen, welche eine ausschliessende Liebe zur Zeichnung haben, und deswegen das Colorit gering schätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künsten der höchste Grad der Kraft von der Täuschung herkomme (*), die nur durch den vollkommensten Ausdruk der Wahrheit; auch, in sichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man sieht den Laocoon in Marmor, und wird durch diesen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn ihr dieses Bild zu leben anfienge? Wenn wir die Blässe der Todesangst im Gesicht und am ganzen Leibe, die blutrünstigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des schäumenden Gifts der Schlange (*) durch ekelhafte Farben ausgedrukt sähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchste Stärke haben. Die Niobe in Marmor erwekt das tiefste Mitleiden; aber wenn man sie mit der Farbe des Todesschrekens, mit dem starren und unaussprechlich verwirrten Auge sähe, so könnte niemand den Anblik aushalten. Man stelle sich bey dem, was Apollo im Belvedere entzükendes hat, die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, noch dabey vor: was würde man alsdenn empfinden? Also bleibt dem vollkommenen Colorit sein Werth auch bey dem höchsten Reiz der Form: es ist ein eben so wesentlicher Theil der Kunst als die Zeichnung.

(*) S. Täuschung

(*) Perfusus sanie vittas, atroque Veneno Virg.

Aber worin besteht seine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu sicherer Kenntniß aller Kräfte desselben? Dies ist vielleicht die schweerste Aufgabe aus der ganzen Kunst. Ohne Zweifel wär es dem Titian selbst unmöglich gewesen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudruken. Da es uns so sehr schweer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas bestimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich ist, von Formen manchen deutlichen Begriff zu fassen, so wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Mischung und Harmonie der Farben entsteht, zu beschreiben. Wir sind, wie ein grosser Kenner sich ausdrukt, mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers lange nicht so unbekannt, als mit den täglichen Erscheinungen in der Natur, und mit den Spuhren eines wohlthätigen Lichtes in Absicht auf die Mahlerey. (*) Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wollust, die lieblichste Empfindung einer sanften Ruhe, ein paradiesisches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beschreiben.

(*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV. Buch, 25. Betr.

Um so viel schweerer wird das Studium des Colorits. Es ist hier noch nicht die Frage von der Auftragung

tragung der Farben, sondern von der Bildung des Auges, zu sicherm Gefühl der Schönheit in denselben. Denn so wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, so wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pensel, einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, sondern ein Mahler werden will, der bilde also zuerst sein Aug zum Gefühl des schönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröfnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommensten Muster in allen möglichen Gestalten sieht. In dieser Schule muß er seine Blike schärffen, so wie der griechische Zeichner die seinigen in den Gymnasien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die schönsten Formen der menschlichen Gestalt tausendfach vor Augen schwebten, geschärffet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erscheinet, und an Mannigfaltigkeit der schönsten Gegenden unerschöpflich ist, den schönen Aussichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in stiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, ihr in einem einsamen Thal; denn auf einem Hügel, wo eine weite Aussicht mit dem mannigfaltigsten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, sich hinsetzt, sich den süssen Eindrüken dieser paradiesischen Scenen ganz überläßt, und denn mit forschenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Mischung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird, erst empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus dieser Mischung der Farben eine Schönheit entsteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug streitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Ursachen, die so angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort übersehen, mit denselben Gegenständen angefüllt, einmal himmlisch schön, ein andermal ohne Kraft ist. Dennoch liegen einigermaassen dieselben Farben an denselbigen Stellen. Er wird zwey Ursachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Würkung des Lichts selbst, die andre in den Einfällen desselben.

Die höchste Schönheit des Lichts ist allein in der Quelle desselben anzutreffen; aber unser Aug ist zu schwach, den Glanz dieser Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß sie, wenn sie nicht blenden soll, mit einem irdischen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenschein durch eine von Dünsten leere Luft verbreitet, wirfft ein zu scharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendste des Sonnenlichts ganz ausgelöscht, alles ist in den irdischen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erscheinet die Gegend, wenn sie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenstralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölbe des Himmels zurük wirft, gemildert wird. Dieses bringt den Mahler auf die Betrachtung, des durch einen sanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Haupturſache der Schönheit in Farben. (*) Hieraus lernt er ferner, daß sowol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derselben, die Schönheit seines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen sanften Ton erwekenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber stehenden Himmel, der durch einen sanften Wiederschein den dunkeln und schattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt. (*)

(*) S. Ton.

(*) S. Licht.

Auch in der Richtung des auf die Scene einströmenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Hauptursache der Schönheit. Manche Gegend erscheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem besten Reiz, und ist zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen solcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf diese, bald auf eine andere Hauptursach der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenstand alsdenn am schönsten ist, wenn das einfallende Licht denselben in zwey gegen einander wolabgemessene Hauptmaßen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Aug mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verschiedenen Farben desselben, in so fern sie hell und dunkel sind, nicht unordentlich durch einander zerstreuet, sondern in zwey Hauptgruppen oder Maßen vertheilt sind, so daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert sind. Dieses wird ihn also zuerst überhaupt auf die Betrachtung des Helldunkeln (*) und der Maßen (*), bald hernach aber auf noch tiefer ver-

(*) S. Helldunkel.

(*) S. Maßen.

versteckte Geheimnisse der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmaßen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, streiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit schöner und in der besten Harmonie neben einander stehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird ihn durch eine strengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermischung glänzender und dunkeler Theile, in Bewundrung setzen. Unter tausend unnennbaren, durch mancherley Wiederscheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteste gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze, Leben und Würksamkeit bekommt.

Mit solchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur, auf die Betrachtung der Kunst. Er sieht, wie die besten Meister der Venetianischen und Niederländischen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Mischung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchste Wahrheit; er glaubt die Natur selbst vor sich zu sehen; in andern findet er sogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforschen, durch welche Mittel es diesen Künstlern gelungen, eine solche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben sowol ein grosses Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Mahlen nicht sowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf scharfsinnige Beobachtungen gegründeten tiefen Einsicht, und eines immer das Beste wählenden Geschmaks sey.

Wenn der Mahler seinen Geschmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunst gebildet hat, so bedienet er sich auch dieser beyden Mittel, die schweere Kunst der Farbengebung zu studiren. Mit dem durch Genie und Verstand geschärften Aug eines Leonhardo da Vinci, beobachtet er jede besondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das ungewisse und zweifelhafte seiner Bemerkungen durch Versuche zur Gewißheit.

Zuerst erforschet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewürkt wird, was man die Haltung nennt (*). Denn erforscht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Würkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entsteht (*). Die Beobachtungen hierüber sammelt er in der Natur, und vermehrt sie durch Versuche. Denn sammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund gestellt, oder ein dunkler gegen einen hellen, die wunderbare Würkung thut, Gegenstände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen (*). Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, so wie er sich vom Aug entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zulezt Körper von ganz verschiedenen Farben in grossen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden (*)

(*) S. Haltung.
(*) S. Helldunkel.
(*) S. Druker. Zurükweichen.
(*) S. Luftperspectiv.

Ein langes und ernstliches Studium erfodert hiernächst die Erforschung der Ursachen, wodurch die Harmonie der Farben bewürkt wird. Diese wird er hauptsächlich dadurch erforschen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenstand durch seine Farbe und durch sein Licht aus einer Maße andrer hervortritt und sich gleichsam ablöset, und der Vereinigung mit den andern widersteht. Denn dieses wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengesetzte Würkung, verschiedene Körper in eine Maße zusammenfliessen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, sowol des Lichts, als der besondern Farben nöthig sey.

Am schweersten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäßigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das stärkste Licht hat, bis dahin, wo der stärkste Schatten ist, kommen. Diese Kenntniß der Mittelfarben (*) ist vielleicht der schweerste Theil der Kunst des Colorits. Ehe man nicht mit dem schärfsten Aug unzählige Beobachtungen, sowol aus der Natur als aus der Arbeit der grössten Meister gesammelt hat, kann man sich in diesem Stük nicht viel versprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der Wiederscheine (*), wodurch die höchste Wahrheit mit der grössten Mannigfaltigkeit verbunden, entstehet. Zwar ist dieser Theil in der Theorie mehr weitläuftig als schweer. Man kann sich durch leichte Versuche,

(*) S. Mittelfarben.
(*) S. Wiederschein.

suche helfen. Aber in der Ausführung kostet es unendliche Sorgfalt.

Der Mensch ist der wichtigste Gegenstand der Mahlerey; also wird auch vom Colorit der Theil, der diesen Gegenstand insbesondre betrift, vorzüglich zu studiren seyn. (*) Zum Glüke hat man da die vollkommensten Muster in der Kunst vor sich. Titian hat diesen Theil zur höchsten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, sagen, er habe die Natur übertroffen. Van Dyk aber hat sie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde sollen in diesem Stük die Lehrer des Coloristen seyn.

(*) S. Fleischfarbe.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntnissen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entstehende Kenntniß der Farben (*), die man braucht, ihre Behandlung und Mischung, ihre Dauer und die durch die Zeit darin verursachte Veränderung, die Handgriffe des Pensels hinzukommen müssen, so wird man begreifen, wie schweer es sey, in diesem Theil der Kunst groß zu werden. Hier ist die Maxime des Apelles, nulla dies sine linea, mehr, als irgendwo nöthig, und nirgend ist die Kunst unerschöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten Ant. Peisne, einen der besten Coloristen unsrer Zeit, in einem Alter von etlichen und siebenzig Jahren, so oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe studiren und arbeiten gesehen.

(*) S. Farben.

Das Colorit kann bey seiner Vollkommenheit verschiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit desselben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug sind, haben darin das Natürliche in der höchsten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer seines Genies hinzugethan. In einigen seiner besten Stüke gränzet sein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landschaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine besondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein strenges und ernsthaftes Colorit: gründlich könnte man das nennen, darin wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Mischung von blau, grünlich und hellrothen ist. Zum Muster dieser Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geistes in der Kirche Sta. Maria della salute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenere Classification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig seyn. Wo man die Sachen nicht selbst vor Augen haben kann, da sind die Namen von grossem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne sagen, daß er zu diesem Inhalt ein Colorit von einer gewissen Art wählen sollte, wenn nur die Art bestimmt könnte genennt werden. Dieses würde zwar seine Kunst nicht vermehren; aber wenn er die Kunst besitzt, so würde er dieselbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weise bestimmen.

Comisch.
(Schöne Künste)

In dem eigentlichsten Sinn bedeutet dieses Wort die Eigenschaft einer Sache, in sofern sie sich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrüken, die comische Schaubühne, ein comischer Dichter. Daher versteht man durch comische Charakteren, comische Situationen, solche, die sich zur Comödie gut schiken. Die comische Materie ist die, welche sich zur Comödie schiket, und die ihr, da dieses Schauspiel so verschiedene Gestalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comische eingetheilt wird. Das niedrige Comische ist eigentlich das Possierliche, das durch seine Ungereimtheit lächerlich ist. Zum mittlern Comischen gehört die Materie, die durch seinen Witz, so wie er unter Personen von guter Lebensart im Gang ist, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergötzend und angenehm wird. Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränzet, und wo schon starke und ernsthafte Leidenschaften ins Spiel kommen. Weil man fast durchgehends der Meinung ist, daß das wesentliche der Comödie in dem Lustigen und Lächerlichen bestehe, so hat der Ausdruk comisch die besondere Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas lustiges und lächerliches bedeutet. Dieses gehört zur Erklärung des Worts. In Ansehung der Sache

Sache selbst wird das, was unmittelbar die Comödie betrift, in dem besondern Artikel darüber; und das, was das Lächerliche betrift, in dem Artikel Lächerlich und Scherzhaft vorkommen.

Comma.

(Musik.)

Ist ein kleines Intervall, das zwar in dem Gesang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verschiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Grösse hat. Das gemeine Comma ist der Unterschied zwischen dem grossen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deswegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrukt. Dieses wird auch das Comma des Dydymus und das Comma syntonum genennt, und ist dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma versteht. Neun solche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines grossen Tones ausmachen. Daher pfleget man zu sagen, ein Comma sey ohngefähr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagorische Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, ist der Unterschied zwischen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entstehet, wenn man diese Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten bestimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 setzet, seine reine Quinte G nimmt, so ist diese $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt $d = \frac{4}{9}$ oder um eine Octave tiefer $D = \frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte $A = \frac{16}{27}$. Dessen Quinte $e = \frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer $E = \frac{64}{81}$ u. s. f. Setzet man dieses bis auf zwölf Quinten fort, so wird der letzte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anstatt $\frac{262144}{524288}$. Also sind diese beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrukt, und das pythagorische Comma genennt wird, unterschieden.

Eine dritte Art ist das kleine Comma, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrukt wird: es ist der Unterschied zwischen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine grosse Terz (E), davon wieder die reine grosse Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von diesen noch einmal die reine Quinte (f) und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieses so gefundene c ist um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C ist. Dieses Comma aber wird insgemein Diaschisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künste.)

Wenn man weder auf die ursprüngliche Beschaffenheit der griechischen Comödie, noch auf irgend eine besondere Form der gegenwärtigen sieht, sondern den Begriff derselben so allgemein macht, als er seyn kann, ohne aus seiner besondern Gattung zu treten; so kann man sagen: die Comödie sey die Vorstellung einer Handlung, die, sowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey interessirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. Daß sie, wie so oft gesagt wird, blos die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, ist weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt sehr gute Comödien, die zwar sehr belustigen, darin aber keine Thorheit, in der Absicht sie lächerlich zu machen, vorgestellt wird. In vielen Stüken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comischen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache selbst: und wenn wir alles Belustigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, so würde sich finden, daß dieser fürtrefliche Comödienschreiber sehr selten dabey die Absicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieses kann eine der Absichten seyn: und ofte hat die Comödie die Zuschauer auf Unkosten der Thoren oder andrer Personen, die der Verfasser gehaßt hat, lachen gemacht; nur geschieht dieses nicht in jeder guten Comödie.

— Non satis est risu diducere rictum
Auditoris: & est quaedam tamen hic quoque Virtus. (*)

Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmak angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureissen, ist eine gute Comödie. Je feiner und geistreicher aber, und je lehrreicher zugleich dieses geschieht, desto grösser ist der Werth derselben für Zuschauer von feinem Geschmak.

(*) Hor. serm. I. 10.

Will man also den Charakter und die Beschaffenheit der Comödie näher bestimmen, so darf man nur mit einiger Aufmerksamkeit untersuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menschen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, interessant ist.

Aristoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was sie zu seiner Zeit war, angemessen ist. Er setzt ihr Wesen in der Vorstellung dessen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menschen ungereimt, tadelhaft und verkehrt ist. Wir setzen es in der Abbildung dessen, was das menschliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergözendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist, uns sehr vergnügen können; und wir sehen, daß schon die römische Comödie sich dieses edlern Stoffes bedienet hat. Die sittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir sie mit Vergnügen ansehen. Selbst die blos thierische Natur hat in Handlungen und Sitten schon etwas ergözendes für uns: warum sollte es nicht weit mehr interessant für uns seyn, Menschen bey den so mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu sehen? Jedes sittliche Gemählde, das uns Menschen nach ihren wahren Charakteren zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anschläge, Unternehmungen der Menschen ruhig beobachten können, ist für einen nachdenkenden Zuschauer ein ergözender Anblik. Warum wollten wir dem Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum sollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menschen mit weniger Lust sehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen seyn, wenn man uns die Thorheiten der Menschen in ihrem wahren Lichte zeiget;(*) sollte es aber weniger nützlich seyn, uns durch Beyspiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtschaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend so zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir sehen, daß selbst Plautus und Moliere nirgend fürtreflicher sind, als wo sie ernsthaft gewesen. Man lasse also der spottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergözet, die uns die menschliche Natur auf der schönen und anmuthigen Seite zeiget.


(*) S. Lächerlich. Spott.

Auch lasse sich niemand durch die Besorgniß einiger Kunstrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwischen dem tragischen und dem comischen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entstehen, die man weder zur Comödie noch Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt solche Schranken nicht. So wenig man uns sagen kann, wo das Hohe sich von dem Niedrigen, das Grosse von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, so wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwischen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie sind nicht in dem Wesen, sondern in Graden unterschieden.

Die Grundregel, die der comische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: *Spotte und erweke Verachtung und Gelächter;* sondern diese: *Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind.* Dem zufolge wird er über die Sitten der Menschen in allen Ständen genaue Beobachtungen anstellen, um sie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darin tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu bessern suchen, was er schön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir werden durch seine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, schön, edel, groß, und was darin ungereimt, gezwungen, sclavisch, niedrig und lächerlich ist. Wir werden unsre Zeitgenossen, und jeder sich selbst in einem Lichte sehen, das uns verstattet, ein unpartheyisches Urtheil über unsre Sitten zu fällen. Er wird sich ein Hauptstudium daraus machen, die verschiedenen Charaktere der Menschen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieselben durch die Lebensart, durch die äusserlichen Verbindungen, durch den Wolstand, durch Pflicht und durch andere Umstände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenschaften und Situationen der Menschen gegen einander in Streit bringen, und uns auf den-

denselben höchst aufmerksam machen. Ofte wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenschaften zeigen. Er wird sowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreissen, und beyde in ihrer wahren Gestalt für unser Gesicht bringen. Den rechtschaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umständen des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenstände, die an sich höchst interessant sind, und durch die Kunst des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menschlichen Lebens, das Verhalten der Menschen von verschiedener Gemüthsart bey denselben, eine sehr reiche Quelle zu den interessantesten Gemählden geben.

Der Stoff zur Comödie ist so mannigfaltig, daß verschiedene merklich von einander abgehende Arten der Comödie daher entstehen können. Es würde nicht ohne Nutzen seyn, wenn diese Arten näher bestimmt, und jeder Art besondere Beschaffenheit umständlich aus einander gesetzt würde. Diejenigen, darin hauptsächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieser Art haben wir sehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Diese Gattung allein ist an Stoff beynahe unerschöpflich, da die Mischung der Charaktere selbst unendlich verschieden ist. Es sind noch ungemein viel Charaktere, die, ob sie gleich interessant sind, von keinem Dichter besonders behandelt worden.

Man hat für die Historienmahler aus der Geschichte, aus den Dichtern und aus den Romanen interessante Scenen zu historischen Gemählden zusammen gesucht: weit wichtiger wäre es für die comische Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu sammeln.

Zu dieser Gattung der Comödie ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weise entgegen stehen: der Misantrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meisten Kunstrichter wollen haben, der comische Dichter soll entgegengesetzte Charakter neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben: aber der angeführte scharfsinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Contrast in dem Widerstreitenden zu suchen sey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet sey. Dieses ist eine Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenste Ausführung des Plans in einer Comödie dieser Art würde diese seyn: Ein Mensch würde in eine Situation gesetzet, die einen völligen Conflikt mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in diesen müßte durch die, dem Charakter gemässe Handlungen, eine solche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte: das ist; entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen; oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es ist leicht zu sehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Interesse vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslung der Vorstellungen noch überdem, durch die Nebenpersonen erwachsen würden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber sein Geiziger ist gar nicht nach dieser Art behandelt, und auch dieserhalb sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entstehet; giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Comödie. Es ist allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Personen ist; denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So ist das, was Terenz im Eunuchus in dem ersten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraso zu bezeichnen; aber es fällt ganz ausser die Handlung.

Bey dieser Art der Comödie kann man die Absicht haben, durch seltsame Charakter blos zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Comödie der Charaktere eines sehr

verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art ist die Comödie der Sitten, die zur Absicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemähldе gewisser sich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuschauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorstellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, so würde man doch von denjenigen mit Recht eine besondere Gattung machen, die solche Hauptgemähldе gewisser Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So ist z. E. die in England mit so grossem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darin die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler, gemahlt werden. Die satyrischen Schauspiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darin die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Diese Art der Comödie ist einer sehr grossen Annehmlichkeit und einer grossen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verschiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmsten und interessantesten Gegenstände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünschte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht so sehr schweer seyn, die Handlung so zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden sollen, durch dieselben in einem guten Licht erscheinen. Was für grossen Nutzen solche Gemählde, ohne das Ergötzende derselben mitzurechnen, haben können, läßt sich so leicht einsehen, daß es überflüßig wäre, diesen Punkt aus einander zu setzen. Ein jeder sieht, um nur ein einziges Beyspiel anzuführen, wie wichtig es seyn könnte, die Sitten einer gewissen Classe der nichtswürdigsten Menschen, so wie Hogarth dieselben in den berühmten Kupferstichen, die unter dem Harlots Progress bekannt sind, vorgestellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer solchen Vorstellung beschreibet Terentius nach seiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

Id vero est, quod ego mihi puto palmarium
Me repperisse, quo modo adolescentulus
Meretricum ingenia & mores posset notare;
Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.
Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compositum quidquam, nec magis elegans:
Quae, cum amatore suo cum coenant, liguriunt.
Harum videre ingluviem, sordes, inopiam,
Quam inhonestae solae sint domi, atque avidae cibi
Quo pacto ex jure hesterno, panem atrum vorent:
Nosse omnia haec, salus est adolescentulis. (*)

(*) Eunuch. Act. V. sc. 4.

Dazu aber würde freylich erfodert, daß sowol Dichter als Schauspieler, grosse Zeichner und Mahler wären. Es scheinet, daß die Comödie der Sitten, die wichtigste Gattung des Drama sey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabsicht ist, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was sie Gutes oder Böses hat, vorzustellen. Dahin gehörten sowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menschen; einer gewissen Lebensart; eines Standes; als auch besondere Situationen, darin man durch gute oder schlechte Handlungen versetzt worden.

Es scheinet eben nicht gar schweer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böse des menschlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als diese Gattung.

Die geringste Art scheinet die Comödie zu seyn, darin die Handlung weder in dem innern noch äussern Zustand der handelnden Personen gegründet ist, sondern durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen interessant wird; da mancherley unerwartete, ausserordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verursachen, die den Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein End erreicht. Diese Art ist die leichteste, und erfodert den wenigsten Verstand. Denn es ist sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verschiedenen seltsamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indessen ist diese Gattung zur Belustigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand sehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus diesen wenigen Anmerkungen läßt sich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comischen Dichter offen steht, was für mannigfaltiges Ver-

Vergnügen und was für Nutzen dieser Zweig der Kunst geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Untersuchung der Sachen würde sich vielleicht zeigen, daß dieselbe ihren Werth nicht sowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem besten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und fast aller Umstände, ein ganz schlechtes Stük gemacht werden: so wie etwa ein unverständiger Uebersetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darin vorkommenden Begebenheiten und Beschreibungen, eine elende Epopee, oder ein schlechter Mahler nach dem besten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptsache sey. Diese Dinge machen den Cörper der Comödie aus, der allerdings seine gute Gestalt und wolabgemessene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Sie zeiget sich in den Reden, in den Gesinnungen und in den auf das genaueste bestimmten Eindrüken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Personen machen. Ein verständiger Zuschauer besucht die comische Schaubühne nicht sowol wegen der merkwürdigen Situationen oder seltsamen Vorfälle, die darin vorkommen, dergleichen er sich in der größten Mannigfaltigkeit selbst erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den sie auf Menschen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Gesichtszüge der Personen, ihre Reden und jede Aeusserung einer, durch die Umstände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus diesen Betrachtungen entstehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comische Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinste und wichtigste Regel scheinet die zu seyn, daß alles, was die handelnden Personen reden oder thun, vollkommen natürlich sey. Der Zuschauer muß bey jeder dramatischen Vorstellung vergessen, daß er etwas durch Kunst veranstaltetes sehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauspieler, als Schauspieler hat, genießt er die Lust der Vorstellung ganz. So bald ihm das geringste vorkommt, wobey er ansteht, ob der Dichter oder der Schauspieler völlig in der Natur geblieben sey, so wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunst gemachte Bühne versetzt, wo er aus einem Zuschauer ein Kunstrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauspiel auf ihn macht, plötzlich geschwächt, weil er aus einer würklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird. (*)

(*) S. Natürlich.

Wenn schon die Ungewißheit, ob jedes, was wir sehen und hören, würklich vorhanden sey, oder uns nur vorgespiegelt werde, eine so nachtheilige Würkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt sich erklären, warum wir so sehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Personen will lustig seyn lassen, wo nichts zu lachen ist, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewissen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menschen, die weder seine Sinnesart haben, noch sich in seiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeschmakter seyn, als daß Plautus z. B. einem ernsthaften Liebhaber, dem seine Schöne entrissen worden, diesen frostigen Scherz in den Mund legt:

Ita mihi in pectore & in corde facit amor incendium,
Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenste Weise aus der Gemüthsart der redenden Person, und den Umständen darin sie ist, folget, wird anstößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchst natürlich seyn. Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellet, sprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünstelter oder verstiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Person liegender Ausdruk, kann einen ganzen Auftritt verderben. Besonders muß dieses Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Personen mit einander sprechen, getroffen seyn, wenn nicht das ganze Stük frostig werden soll. Dieses ist eines der schweersten Stüke der comischen Kunst. Schon in dem gemeinen Umgang sind gar wenig

wenig Menschen, die in dem Ton der Unterredung etwas interessantes haben. Die meisten drüken sich langweilig, unbestimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es ofte, daß der Dichter, der es gern besser machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodische verfällt. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Gesellschaften, ist vielleicht ein Hauptgrund, des noch schwachen Zustandes der deutschen Comödie. Wiewol es in diesem Stük den Schauspielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das wesentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann gesagt werden.

> Est brevitate opus, ut currat sententia neu se
> Impediat verbis lassas onerantibus aures.
> Et sermone opus est modo tristi, saepe jocoso
> Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
> Interdum Urbani, parcentis viribus, atque
> Extenuantis eas consulto. (*)

(*) Sermon I, 10.

So nothwendig es ist, daß in dieser Gattung jedes einzele natürlich sey, so sehr wichtig ist es auch, daß alles interessant sey. Weh dem comischen Dichter, dessen Zuschauer währender Vorstellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung selbst nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig seyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Neben-Personen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuschauers. Auch diese Nebensachen müssen, jede in ihrer Art, interessant seyn.

Man weiß, wie schlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn sie sich vergessen, dergleichen weniger wichtige Sachen interessant zu machen suchen. Sie mischen fremde episodische Scenen ein; sie geben einigen Nebenpersonen poßirliche Charaktere, damit sie den Zuschauer, so ofte nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entstehen die meisten im Grund abgeschmakten Auftritte zwischen schalkhaften Bedienten; daher haben sich gewisse poßirliche Charaktere, der Harlekin, der Scaramuz u. d. g. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeschlichen. Daß dergleichen episodischen Auftritte, etwa in den Häusern, währender Zeit, da die Herrschaft in einer interessanten Handlung begriffen ist, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptpersonen, in der Natur selbst episodische Zwischen-Scenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, selbige mit in seinen Plan zu nehmen. Er soll uns die Dinge nicht so, wie sie täglich geschehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebensachen, sondern so, wie sie zu der lebhaftesten Belustigung und zum vollesten Vergnügen eines Zuschauers von Verstand und Geschmak geschehen sollten, vorstellen.

Dieser Fehler, die leer scheinenden Stellen der Handlung mit episodischen Gegenständen auszufüllen, so wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verstandes und der guten Laune des Verfassers der Stüke, der entweder diese wesentlichen Eigenschaften eines comischen Dichters nicht im gehörigen Grad besitzt, oder sie bisweilen nicht anwendet. Wer in diesem Fache glüklich seyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künstler, reich an Gedanken und Vorstellungen seyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weise vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menschen dabey auch beyfallen würde, wenn sein Verstand nicht tieffer, als ein gewöhnlicher Verstand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geschieht, auf seine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht; so mag er die Zuschauer damit verschonen: diese wollen auf der Schaubühne Menschen sehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umständen sich von der Seite des Verstandes, des Wizes oder der Empfindungen in einem interessanteren Lichte zeigen, als der gemeine Hauffe der Menschen. Dergleichen Menschen aber hört und sieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geschäfte und Verrichtungen, darin man sie sieht, an sich nichts interessantes haben, so werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden interessant. Verstand, Witz, Laune, Charakter, sind Dinge, die überall, auch in den gemeinesten Auftritten des Lebens, unsre Aufmerksamkeit reizen. Das geringste, das ein poßirlicher Mensch thut, belustiget; und so wird jedes Wort eines Menschen von vorzüglichem Verstand oder Wiz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn sie nur würklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es ist

ist so gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig stille steht, die einigermaassen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer sey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann sie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Personen ihre Gedanken über das, was bereits geschehen ist, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das was noch geschehen soll, über die Charaktere anderer Personen äussern läßt. Diese können Betrachtungen anstellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem hellesten Licht erscheinet. Freylich muß der Dichter Verstand genug haben, anstatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, die moralischen oder philosophischen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch sie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen sind die eigentlichen Stellen, wo die richtigsten Sentenzen, Maximen, und Beobachtungen, die von allen verständigen Kunstrichtern unter die wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst gerechnet werden (*), in ihrem vollen Licht erscheinen können. Es ist in der That kaum eine wichtige philosophische oder moralische Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menschen und Sitten, kaum eine von den praktischen Wahrheiten, die jeder Mensch beständig vor Augen haben sollte, die der comische Dichter in solchen Auftritten nicht sollte in einem Lichte zeigen können, in welchem sie höchst überzeugend und treffend sind. Für Zuschauer, die etwas höheres als die Belustigung des Auges und der Phantasie suchen, kann der ruhigste Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig comischen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt seyn.

(*) S. Denksprüche.

Ueberhaupt ist die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieser Art sehr viel bequemer, als das Trauerspiel. Tragische Auftritte und Begebenheiten äussern sich in dem Leben selten, da hingegen täglich Geschäfte vorfallen, denen Verstand, Klugheit, Mäßigung der Leidenschaften, Kenntniß der Welt, Rechtschaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünschten Fortgang geben, oder darin das Gegentheil dieser Eigenschaften, Verwirrung und Unordnung verursachet. Jedem Menschen, der blos in den gewöhnlichen moralischen oder bürgerlichen Verbindungen stehet, kommen fast täglich Fälle vor, bey denen sein Betragen gegen andere und seine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unser Körper täglich verschiedenen Zufällen ausgesetzt ist, so ist es auch unser moralischer Zustand: wir sind keinen Tag vor Processen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwistigkeiten mit andern Menschen, vor Feindschaften, vor Betrügereyen, sicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art standhaft zu seyn, und andern Menschen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müssen wir uns selbst, bald andere besänftigen; itzt anders von etwas überzeugen, denn von ihnen Vorstellung annehmen und mit Unpartheylichkeit untersuchen; itzt andre Menschen versöhnen, denn uns versöhnen lassen; Veniam dare petereque vicissim.

Welcher Mensch von Vernunft und Nachdenken wird so gleichgültig, man möchte sagen, so brutal seyn, daß er nicht wünschte, für Geschäfte und Vorfälle, von denen seine Ruhe, sein guter Name, seine Ehre, und ofte das ganze Glück seines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muster vor sich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich sucht er in den Büchern der Moralisten Unterricht und Rath; sie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommenden Fälle an. Nur die comische Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muster des Guten und des Bösen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet sie ihm die Fälle so genau mit allen Umständen bestimmt vor, daß er nicht blos sieht, was er zu thun hat, sondern wie er es thun soll; sie giebt ihm nicht blos das spekulative, sondern das zum Leben allein nützliche praktische Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle diese wichtige Gegenstände, deren hier Erwähnung geschieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie seyen: also kommt es nur auf den Verstand und das Genie des comischen Dichters an, durch eine gute Behandlung derselben höchst lehrreich, und folglich für nachdenkende Menschen höchst interessant zu seyn. Wie aber nach diesen Begriffen die Comödie nichts anders ist, als die praktische Philosophie durch Handlungen aus-

ausgedrukt, so kann nur der mit Fortgang für die comische Bühne arbeiten, der ausser den Talenten des Dichters, auch die Eigenschaften eines wahren praktischen Philosophen hat. Hier gilt es vorzüglich was Horaz sagt:

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis. —

Denn blos poetische Talente sind zu solcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze sittliche Leben des Menschen mit Leichtigkeit übersieht, wessen Blike nicht tief in die menschliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgensten Winkel des Herzens erforschet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtschaffenheit in allen Gestalten und Formen kennt, und nicht alle psychologischen und moralischen Ursachen des Unverstandes, der Unsittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comischer Dichter seyn.

Darum wundre man sich nicht über die Seltenheit der zu dieser Gattung erfoderlichen Talente. Nur die ersten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieses Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne grosse Erfahrung ist es unzulänglich, den Foderungen der comischen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um sie zu bekommen, nothwendig die Menschen in ihren mannigfaltigen Verhältnissen und in den mancherley Geschäften des Lebens gesehen haben, und auch selbst mit in dieselben verwikelt gewesen seyn. Wem dieses mangelt, der kann seine ganze Lebenszeit alle Regeln der comischen Schaubühne studirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu seyn. Die Regeln sind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in diesem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, sehr überflüßig, noch besonders von ihrem Nutzen zu sprechen, da aus dem angeführten schon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit streitig machen könne. Daß die comische Bühne nirgend, und in Deutschland am wenigsten, das ist, was sie seyn sollte, ist blos der Nachläßigkeit derer zuzuschreiben, die das Schiksal der Künste in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieser herrlichen Erfindung, die Menschen zugleich zu belustigen und zu unterrichten, nicht einsehen. Dieses benihmt aber der Wichtigkeit der Sache selbst so wenig, als der schlechte Zustand der öffentlichen Lehrämter, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten sollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, die die Länder regieren, Schuld hat, diesen Veranstaltungen ihre Würde benimmt. Man sieht die Bühne als eine Lustbarkeit an. Da sie es unstreitig ist, und, ohne von ihrer belustigenden Kraft das geringste zu verlieren, einen höchst wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtschaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann; so ist es eine eben so grosse Barbarey, sich dieser Vortheile nicht zu bedienen, als es seyn würde, ein Kriegsheer zu blossen Lustbarkeiten zu halten, und ihm deswegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich dieselbe zu. Indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieser Philosoph berichtet, daß Epicharmus und Phormys, beyde aus Sicilien, zuerst eine bestimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber soll Crates, der nur wenig Jahre vor dem Aristophanes gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag sie also irgend eine Lustbarkeit gewesen seyn, wie die heutigen Fastnachts- oder Aschermittwochs-Lustbarkeiten: wie denn fast alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer solchen Lustbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verschiedenen Orten geschieht, von einigen zum Possenreissen aufgelegten Personen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antastende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteste Form derselben in Athen scheinet noch nahe an ein solches Possenspiel zu gränzen. Aristophanes wirft seinen Vorgängern und selbst seinen Zeitverwandten vor, daß sie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meist aus Possen bestehen. Wir werden bald einen Um-

Umstand bemerken, der diesen schlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit setzen wird. Es kann auch seyn, daß die Comödie ihren Ursprung von Freudenfesten genommen, welche nach Einsammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke so natürlich sind. Allem Vermuthen nach sind die ersten Lustspiele, aus denen hernach die völlige Comödie entstanden ist, blos persönliche Satyren gewesen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um so viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Personalsatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie sich in drey verschiedenen Formen gezeiget. Die alte Comödie, nach der ersten uns bekannten Form, ist um die 82 Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die sich darin hervorgethan haben; den Eupolis, Cratinus und Aristophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieser Comödie machen können. Die Handlung ist von würklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Personen werden nach ihrem wahren Namen genennet, und vermittelst der Masken wurd sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und sogar bey der Vorstellung gegenwärtige Personen auf. Dabey war sie ganz satyrisch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es sey in Staatsgeschäften, oder in andern Angelegenheiten, begangen, oder wer übel gehandelt, die Geschäfte der Republik nicht gut geführt, oder wem sonst der Dichter übel gewollt hat, der wurd darin öffentlich zur Schau ausgestellt und gemißhandelt. Selbst die Regierung, die politischen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beschreibt diesen Charakter der alten Comödie auf folgende Weise:

> Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae
> Atque alii quorum Comoedia prisca virorum est,
> Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
> Quod moechus foret, aut sicarius aut alioqui
> Famosus, multa cum libertate notabant. (*)

(*) Serm. l. 4. 1-5.

Demnach war diese Comödie eine beständige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuschauer. Die mechanische Einrichtung der Fabel kommt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptsache waren die beissenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienser. Ofte war der Inhalt allegorisch: Wolken, Fröschen, Vögel, Wespen, wurden als Personen eingeführt.

Man wundert sich jetzo darüber, daß damals den Comödienschreibern eine so ausgelassene Freyheit verstattet worden, da es heute zu Tage einem sehr übel bekommen würde, wenn er den geringsten Bürger auf der Schaubühne beschimpfte. Insbesondre kann man sich kaum vorstellen, daß Aristophanes ungeahndet das ganze atheniensische Volk, das ist, seine Zuschauer selbst, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beissendste Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienser hätten eine solche unwiderstehliche Lust an witzigen Spöttereyen gehabt, daß sie es gut geheissen, auch wenn sie noch so beleidigend gewesen, nur damit sie lachen könnten. Der Pater Brümoy meinet, daß den Dichtern diese Freyheit aus Politik verstattet worden, und daß die Vornehmen sich gerne mißhandeln lassen, damit das Volk über dem Lachen vergessen möchte, ihre Aufführung ernsthafter anzusehn. Aber alle diese Auflösungen scheinen nicht hinlänglich zu seyn, und zum Theil sind sie falsch. Denn daß dem Volke selbst die persönliche Satyre anstößig gewesen sey, ist daraus abzunehmen, daß diese Freyheit durch ein öffentliches Gesetz ist eingeschränkt worden. Daß es sogar sehr empfindlich geworden sey, wenn ein Dichter sich unterstanden, die Regierung zu tadeln, sieht man aus dem Beyspiel des Dichters Anaximandrides, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen satyrischen Verses gegen die Regierung, der doch viel weniger sagt, als tausend Stellen des Aristophanes. Erwähnter Dichter soll in einer Comödie folgenden Vers des Euripides

> Ἡ φύσις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

auf folgende Weise parodirt haben:

> Ἡ πόλις ἐβούλεθ' ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει,
> Die Regierung hat es befohlen, und kehrt sich nicht an die Gesetze.

Woher hatte denn Aristophanes so viel Freyheit?

Die wahre Auflösung dieser Sache scheinet aus der ursprünglichen Form und den ersten Rechten der Comödie herzuleiten. Diese war dem Vermuthen nach, wie wir schon angemerkt, zuerst nichts anders, als eine grobe Lustbarkeit, die vermuthlich nur an Bachusfesten (*) erlaubt gewesen, und darin bestanden, daß ein Trup Lustigmacher sich an einen Ort hingestellt, oder vielleicht durch die Strassen der Stadt geschwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpf-

(*) S. Art. Aristophanes.

Schimpfwörtern anzugreifen. Dieser Muthwillen gehörte mit zu der Festfreyheit, und blieb hernach der sogenannten alten Comödie; so daß Aristophanes auf der Schaubühne, an den festlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge sagen durfte, die er gewiß auf der Strasse, oder an andern Tagen, ohne schweere Strafe nicht würde gesagt haben. Man konnte ihn deshalb nicht belangen, weil ein Gesetz oder eine alte Gewohnheit diese Freyheit rechtfertigte. Diese Muthmassung wird noch dadurch bestätiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig gewesen wäre, wenn sie nicht vorher durch ein Gesetz oder etwas eben so mächtiges, wäre gut geheissen worden.

Erwähntes Gesetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche die mittlere Comödie genennt wird. Die nunmehr aristocratisch gewordene Regierung in Athen verboth, würklich lebende Personen aufzuführen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, sonst behielt die Comödie die vorige beissende Art. Sie war also sehr wenig von der ersten unterschieden, weil die Handlung und Personen so geschildert wurden, daß niemand sie verkennen konnte. Aristophanes und andre, die in der mittlern Comödie geschrieben haben, wußten also das Gesetz zu hintergehen, und blieben eben so ausgelassen wie vorher; nur mit dem Unterschied, daß ihre Personen nicht mehr unter ihren wahren Namen erschienen. Da also das Gesetz nicht kräftig genug war, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, so wurd endlich durch ein neues Gesetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieses gab zu der *neuen* Comödie der Griechen Gelegenheit. Sie durfte keine würkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Personen und Sachen mußten erdichtet seyn, so wie sie in der heutigen Comödie sind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten sehr viel weniger Reizung haben, als das Würkliche, was man selbst erlebt hat, so mußten die Dichter den Abgang dieser Reizung durch die künstlichen Verwiklungen und alle mechanische Bearbeitung des Plans ersetzen. Dadurch wurd also die Comödie erst zu einem wahren Kunstwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und wie es scheint, fürtrefliche Meisterstüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieses Dichters, und lassen uns den Verlust seiner Werke desto lebhafter empfinden.

Es scheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich besinne mich nicht, irgendwo gelesen zu haben, wie lange sie gedauret. Die Römer fiengen erst viel später, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 Olympias an, diese Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen gespielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Versöhnung der erzürnten Götter angesehen (*). Sie empfiengen sie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber diese sie eingeführt, oder von welchem Volke sie nach Etrurien gekommen sey, ist unbekannt. Die ersten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauspieler waren. Die Form ihrer Comödie ist unbekannt. Cicero urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal gelesen werden (*). Kurz auf den Ennius folgten Plautus und Cäcilius; diese nahmen ihre Comödien, so wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen ist, aus den griechischen Dichtern der neuern Comödie, die sie zum Theil frey übersetzten. Zu des Augustus Zeiten war Afranius vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterscheidete sich vom **Terentius** darin, daß seine Personen Römer waren, da jener nur griechische Personen aufgeführt hat.

(*) Ludi scenici inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur. Primi scenici ex Hetruria acciti.

(*) Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur. de Clar. Orator.

Die römische Comödie wurd nach der Verschiedenheit der Personen, in verschiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextas, Trabeatas, Togatas und Tabernarias. Die beyden erstern hatten ihre Namen davon, daß sie Personen, die in den vornehmsten öffentlichen Aemtern stunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hiessen, vorstelleten. Die Togata führte Personen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatpersonen war. In der Tabernaria wurden die Personen aus dem gemeinen Hausen genommen. Von dieser Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechischen Mantel, womit die spielenden Personen gekleidet waren, also genennt.

Von

Von dem ersten Anfang der neuen Comödie wissen wir wenig zuverläßiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien sich etwas von der römischen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, erhalten habe, und daß nachher, da der Geschmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach sich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol seyn, daß sie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr so entstanden ist, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt sich auch kaum der Mühe, in der Untersuchung über den Ursprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das XVI. Jahrhundert hinauf zu steigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieses Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Possenspiele gezeiget hat. Indessen verdienet doch angemerkt zu werden, daß schon unter dem Pabst Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geist des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß sogar eine noch ältere französische Comödie, von der Gattung des niedrig Comischen, l'Avocat Patelin genannt, sich noch bis auf diesen Tag auf der französischen Schaubühne erhält. Erst mit dem XVII. Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Gestalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derselben in listigen Ränken, seltsamen Zufällen, Verkleidungen und Verkennung der Personen, und in nächtlichen Abentheuern gesucht wurd. In dieser Art haben sich vorzüglich die spanischen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer bessern, und der Würde dieses Schauspiels anständigern, Gestalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stüke auf die Bühne, davon verschiedene werden gespielt werden, so lange die comische Schaubühne selbst bestehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernsthaftem, zärtlichen und ins Traurige fallenden Inhalt hervorgebracht. Aber auch in den höhern Comischen scheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Possenspiel sey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernsthaftesten Stüken lustige Bediente und näkische Cammermädchen antrift.

Concert.

(Musik.)

Dieses Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstüks. Im ersten Sinn sagt man: Es ist heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert. Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man sagt: Er hat ein Violin- oder Flötenconcert, gemacht. In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieser zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte sind von zweyerley Gattung; die von den Italiänern durch die Namen Concerto grosso und Concetto di Camera, unterschieden werden. Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam streiten; und eben daher, (nämlich von dem Wort concertare) hat diese Art der Musik ihren Namen. In solchen Stüken ist eine beständige Abwechslung der Instrumente, da bald dieses, bald ein anders den Hauptgesang oder die Hauptstimme führt, bald alle zusammen eintreten. Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung solcher Concerte also hat der Tonsetzer alle Künste des Contrapunkts (*) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühsam und weitläuftig ist, so findet sich selten ein Tonsetzer, der sich damit abgiebt; daher solche Concerte, besonders in Deutschland, ungewöhnlich sind.

(*) S. Contrapunkt.

Das gemeine Cammerconcert kommt desto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein solches Concert die beste Gelegenheit zu haben, seine Geschiklichkeit zu zeigen. Ein solches Concert ist also für ein besonderes Instrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. s. f. gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstüks führet. Die Einrichtung desselben ist, nach dem, was itzt gewöhnlich ist, folgende. Es besteht aus drey Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste, und man kann sich von der Grösse eines solchen Tonstüks aus dem ohngefehren Zeitmaasse, das Quantz dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach seiner Bemerkung hat das Concert die beste Grösse, wenn der erste Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis sechs, und der dritte drey bis vier Minuten,

en, und also das ganze Concert eine Viertelstunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Instrumenten zugleich an, und hört auch so auf; in der Mitte läßt sich meistentheils nur das Hauptinstrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine sehr einfache Begleitung anderer Instrumente; doch fallen sie auch mitten im Stüke bisweilen wieder ein. Wem mit besondern Anmerkungen über die Beschaffenheit dieses Concerts gedient ist, der kann in Quantzens Anweisung die Flöte zu spielen, im XVIII. Hauptstük, den 32sten und einige folgende Paragraphen lesen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken. 1. In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieses schließt in dem Haupttone, ehe der Concertist anfängt. 2. Hierauf läßt sich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornels ganz oder stükweise vereiniget. Je mehr neues in der Concertstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen. Hingegen steht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verschiedene Passagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechselsweise mit fünf= vier= drey= und zweystimmigem Spiel abwechseln. Aber je weniger Stimmen sind, desto mehr muß sich der Gesang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und selbst Canones von allerhand Arten angebracht werden.

Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Instrumente sind solche, die in einem Tonstük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, sondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechseln.

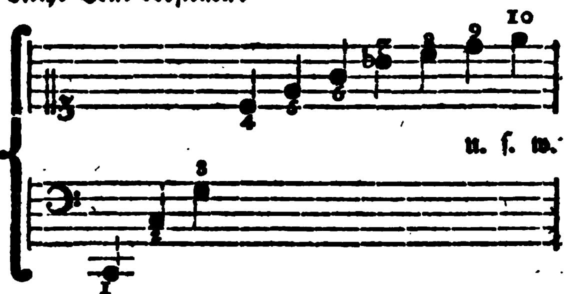
Consonanz.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet ursprünglich eine solche Zusammenstimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was sonst durch das griechische Wort *Harmonie* ausgedrukt wird. Es wird aber meist allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigstens eine im Gehör nichts widriges bewürkende Zusammenstimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird also gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar so, daß man dem höhern Ton den Namen der Consonanz giebt. Wenn man also sagt, die Quinte sey eine Consonanz, so bedeutet dieses, daß der Ton, der um eine Quinte höher ist, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören lasse.

Die theoretische Kenntniß des Wolklanges und der Consonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deswegen das, was zu derselben gehöret, in dem Artikel *Harmonie* und *Klang* vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Consonanzen, betreffen fürnehmlich die praktische Kenntniß derselben.

Damit das, was hier soll gesagt werden, seine völlige Deutlichkeit habe, muß man sich folgende Reihe Töne vorstellen:



Es wird an einem andern Orte (*) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeschlagen wird, der Klang, den sie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören lasse. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber sind nur einem sehr feinen und stark geübten Ohr fühlbar. Es ist hiebey auch noch zu merken, daß die, bey diesen Noten geschriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder

(*) S. Klang.

oder Schläge, oder die Geschwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen. (*)

(*) S. Sayte.

Dieses vorausgesetzt, so kann man auch noch als eine, aus der gemeinen Erfahrung bekannte Sache annehmen, daß die Intervalle 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die grosse Terz und die kleine Terz, in der Zusammenstimmung der beyden Töne nichts widriges hören lassen, und daß alle diese Intervalle consonirend, daß hingegen die Töne 8:9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und also gewiß dissonirend sind.

Da auch ferner das erste, oder größte Intervall 1:2, nämlich die Octave, eine unstreitig vollkommnere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2:3 oder die Quinte, diese auch besser harmonirt, als das Intervall 3:4 oder die Quarte; so scheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reyhe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns also folgende Reyhe von Intervallen vorstellen:

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 8:9, 9:10 u.s.w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die grosse Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7:8 hat keinen Namen) die Secunde; so scheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, so daß 1:2 eine vollkommnere Consonanz ist, als 2:3, diese vollkommener als 3:4, u.s.f.

Daß das Dissonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8:9 ist, schon merklich sey, von da an aber immer beschwerlicher werde, und 9:10 mehr als 8:9, 15:16 mehr als 9:10 dissoniren, ist eine jedem Ohr sehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch diese Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Dissoniren zweyer Pfeifen immer beschwerlicher werde, je näher sie dem Unisonus oder dem Verhältniß 1:1 kommen, (das Verhältniß 99:100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geschwirre, welches, so bald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, sich in die angenehmste Consonanz auflöset) so wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget.

1. Daß die vollkommenste Consonanz sich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, also im Unisonus.

2. Daß die unerträglichste Dissonanz in den Tönen liege, die in Ansehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterschieden sind, wie z.E. in solchen, deren Verhältniß wäre 99:100.

3. Daß das Widrige dieses Dissonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdruken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewissen Verhältniß ganz verschwindet.

4. Daß alles Dissoniren schon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen so weit aus einander sind, als die, deren Verhältniß durch 5:6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf diesem bemeldeten Punkt, die Uebereinstimmung schon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in diesem zunehmenden Consoniren ein höchster Grad sey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) so daß es jenseits desselben wieder abnehme, und daß dieser höchste Grad auf das Verhältniß 1:2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, so daß 1:3, schon weniger consonirt, als 1:2.

Wenn wir nun, mit diesen Beobachtungen versehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieselben hervorbringt, setzen, nämlich so:

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 8:9, 9:10 u.s.f.

so sehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Consonanzen von den Dissonanzen abgesondert werden, auf die Intervalle 6:7 und 7:8 fallen. Denn 8:9 ist schon offenbar eine Dissonanz, 5:6 aber eine Consonanz. Daß das Ohr der geübtesten Meister auch noch das Intervall 6:7, welches die neuen Harmonisten die verminderte Terz nennen, für consonirend halten, ist an einem andern Orte gezeiget worden (*). Diesemnach bliebe das Intervall 7:8,

(*) S. im Artikel Terz, was von der verminderten Terz gesagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang gesagt worden.

7 : 8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebiets der Consonanzen und Dissonanzen übrig, von welchen man schweerlich sagen könnte, ob es consonirend oder dissonirend sey. Hierin zeiget sich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterschiedenen, Eigenschaften der Dinge. Wer kann sagen, wo eigentlich das Grosse aufhört und das Kleine anfängt? Auf welcher Stuffe des Vermögens man aufhört reich zu seyn, oder anfängt arm zu werden? Auf welchem Punkt des Wolstandes man aufhört glüklich zu seyn? Darum muß man es nicht seltsam finden, daß in der Musik ein Intervall vorkommt, das weder consonirend noch dissonirend ist. Zum Glüke kommt dieses zweydeutige Intervall auf unserer Tonleiter nicht vor.

Wir haben also nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit sich das Gebieth der Consonanzen erstreke, und können als einen Grundsatz annehmen, daß die verminderte Terz 6 : 7 die unvollkommenste, und die Octave 1 : 2 die vollkommenste Consonanz sey.

Die Intervalle, die grösser sind als die Octave, wie 1 : 3, und alle andre, erfodern keine besondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 seine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, so hat das Intervall 1 : 3, eben die Natur, als die Quinte 2 : 3, und so ist auch jedes die Octav übersteigende Intervall, demjenigen gleich zu schätzen, das entsteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4 : 9 dem Intervall 8 : 9. Wir brauchen also das Gebieth der Consonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Consonanzen zwischen der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus scheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch grösser als die verminderte Terz ist, consonirend seyn müsse. Allein dieser Satz bekommt durch diesen besondern Umstand, daß bey jedem Grundton seine Octave und Quinte mit gehört wird, eine wichtige Einschränkung, aus welcher man begreift, warum die Septime, ob sie gleich innerhalb des Gebieths der Consonanzen liegt, dissonirt. Eigentlich dissonirt sie nicht gegen den Grundton, sondern dessen Octave dissonirt gegen die Septime, mit der sie eine Secunde macht. Daß also C-B, oder C-H nicht consonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 sind. Also können nur die Intervalle consoniren, die, wenn sie grösser als 6 : 7 sind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir sehen, wie nahe sie diesem Verhältniß kommen können, wollen wir anstatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 setzen. Es sey also in einer Octave die unterste Sayte 6, die oberste 12, und man setze zwischen 6 und 12, so viel Sayten als man wolle, z. E. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, so ist klar, daß auf der Sayte 7, die Consonanzen angehen, und daß die Sayte 10, die letzte seyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen seine Octave 12 dissoniren würden. Denn schon das Intervall $10\frac{1}{2}$: 12 oder 21 : 24, ist kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktischen Kenntniß der Consonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das würkliche System der Töne, so wie es in der heutigen Musik gebraucht wird, vorstellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es ist folgendermaassen beschaffen: (*)

C.	Cis.	D.	Dis.	E.	F.	Fis.	G.	Gis.	A.	B.	H.	c.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Hier findet sich das Gebieth der Consonanzen, zwischen den Tönen Dis und B. Das Intervall C-Dis ist schon etwas grösser, als 6 : 7, und das Intervall B-c oder $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$, das ist 8 : 9 ist kleiner als 6 : 7. Also würde jeder dieser Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis und A. mit dem Ton C consoniren.

Aber sind denn alle hier zwischen D und B liegende Töne würklich gegen C consonirend? Dieses scheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jederman den Tritonus C-Fis und die falsche Quinte Fis-c für dissonirend. Allein dieses scheinet nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis dissoniret, sondern jeder dieser Töne dissonirt gegen den über ihn liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tones, mit diesem vernommen wird. Nun ist schon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine sehr starke Dissonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falsche Quinte neben sich verträgt; deswegen sind beyde unter die Dissonanzen zu rechnen.

(*) S. System.

Die

: Die Quarte und Sexte dissoniren zwar mit G auch, dennoch werden sie durchgehends unter die Consonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemal gegen den eigentlichen Grundton, wie dieses an seinem Orte gezeiget wird. (*)

(*) S. Dreyklang. Quarte. Sextquarte.

Ueberhaupt also scheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeschlagenen Grundton völlig consoniren soll, auch zugleich mit seiner Octave und seiner Quinte consoniren müsse. Weil nun das kleinste consonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 ist, so scheinet es, daß die Consonanz des Grundtones, weder seiner Octave noch Quinte näher, als eine verminderte Terz kommen dürfe, und daß selbst die Sexte nur alsdenn recht consonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächst ist auch dieses noch wol zu bedenken, daß jeder ausser der diatonischen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich sonst consonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd ist, gleichsam gegen die Tonart dissonirt.

Aus diesen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, consonirende Intervalle sind. Von diesen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Consonanzen genennt, weil sie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil sie grösser oder kleiner seyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art ist; die Sexte aber ist entweder groß oder klein, (*) oder wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

(*) S. Sexte.

Die Haupteigenschaft aller Consonanzen besteht, wie schon oben angemerkt worden ist, darin, daß sie an sich etwas Befriedigendes haben, da die Dissonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf solche Töne folgen müssen, durch welche die Ruhe wieder hergestellet wird. Daher entsteht in dem Saz der Musik dieser Unterschied zwischen den Consonanzen und den Dissonanzen, daß diese eine gewisse bestimmte Fortschreitung von der Dissonanz auf die folgende Consonanz nothwendig machen, so daß die Dissonanz den darauf folgenden Ton einigermaassen ankündiget; da hingegen die Consonanz eben deswegen, weil sie nichts widriges hat, die Fortschreitung auf den folgenden Ton frey und unbestimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die consonirenden Klänge die Ruhestellen in der musikalischen Sprache können hervorgebracht werden. (*)

(*) S. Cadenz.

Es ist bereits erinnert worden, daß consonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenschaft der dissonirenden annehmen, wenn sie dem Tone, darin man ist, fremd sind. Es kann also ein Intervall, oder ein ganzer Accord an sich consonirend seyn, und doch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichsam dissonirendes empfinden machen. So empfindet man z. E. wenn der Gesang in C dur angefangen und eine Weile fortgesetzt worden ist, bey dem D Accord mit der grossen Terz, wiewol er an sich consonirend ist, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket (*), gerade, wie die Dissonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus ist zu sehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darin man ist, genommen wird, wenn sie auch sonst ganz consonirend ist, einigermaassen die Eigenschaft einer dissonirenden Harmonie an sich nimmt. Und daraus läßt sich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter consonirenden Harmonien könne gesetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verschiedenheit der harmonischen Einschnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In solchen Stüken vertritt das geringere Consoniren die Stelle der dissonirenden Klänge.

(*) S. Ton.

Contrapunkt.

(Musik.)

Bedeutet nach seinem Ursprung, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang, noch eine oder mehrere Stimmen verfertigen. Weil die ältern Tonsetzer sich anstatt der Noten, die itzt gebräuchlich sind, blosser Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, so wurd ein einstimmiger Gesang durch eine Reyhe Punkte auf verschiedene Linien gesetzt, ausgedrukt: um also noch eine Stimme dazu zu setzen, mußte gegen diese Reyhe noch eine andre, und also gegen jeden Punkt noch einer gesetzt werden.

Daher ist es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt das Setzen selbst, oder die Kunst des Satzes verstanden hat. Diejenigen Bücher also, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, sind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in sofern er blos die Harmonie betrift. Dieses geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verstand bedeutet es die besondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen ge-

gegen einander können verwechselt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden, so daß jeder Ton darin um eine Octave, None, Decime u. s. f. tiefer oder höher gesetzt wird. Wenn dieses ohne Verletzung der Harmonie geschehen soll, so müssen gleich anfänglich die Stimmen, in der ersten Anlage nach gewissen Regeln verfertiget seyn. Wofern dieses nicht geschieht, so kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht statt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung gesehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, dessen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet sind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geschikt sind.

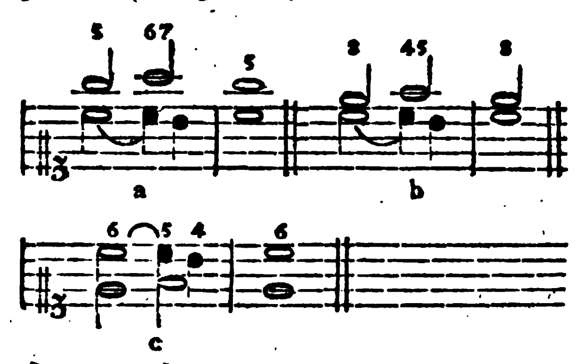
Auch der einfache Contrapunkt ist zwey= drey= oder mehrstimmig, und so, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung sind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptstimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten stehen u. s. f. Er ist entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf gesehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewisse Regeln gebunden. Diese Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptstimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen soll, (daher die Nachahmungen und die Canones entstehen) oder daß sie eine der Hauptstimme entgegengesetzte Bewegung haben soll (*); oder daß sie sich rükwärts bewegen soll (**). Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er sich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemlich vollständige Anweisung, mit einer grossen Menge Beyspiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kayserliche Capellmeister Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnasum herausgegeben hat. Es ist jedem, der in der Musik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünschet, anzurathen, die Uebungen eines solchen Contrapunkts mit grossem Ernst zu treiben.

(*) Contrapunct. in motu contrario.

(**) C. P. motu retrogrado.

Weil man gegenwärtig von diesem Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht, so braucht man das Wort Contrapunkt itzt fast allezeit in dem andern engern Sinn. Man sagt: es seyen in einer Symphonie, in einem Concert u. s. f. Contrapunkte angebracht, wenn man sagen will, es seyen Stellen darin, wo die Stimmen gegen einander verwechselt worden.

Der Begriff dieses Contrapunkts wird durch folgende Vorstellung deutlich werden:



Der zweystimmige Gesang, der hier bey a vorgestellt ist, steht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c ist der Hauptgesang (*). Dieser hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptstimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b ist die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter gesetzt. Dieses nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern sich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmonisch richtig. Bey c wird die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b gesetzt, und der Satz c ist gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geschriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verursachen. Eben dieser Satz ist bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

(*) Cantus firmus.

Also ist der Contrapunkt in der Decime anzusehen, als wenn er aus einer wiederholten Versetzung, erst in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entstanden wäre. Eben so ist der Contrapunkt der Duodecime erst ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

Vorher ist der bey a stehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime versetzt worden; hier nun ist er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime gesetzt.



Wenn man sehen will, wie sich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, so darf man nur, wie in folgenden zwey Beyspielen, zwey Reyhen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander schreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In diesen Beyspielen stellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie sie sind, ehe die Versetzung in den Contrapunkt geschieht, die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Also wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u.s.f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zur Septime u.s.f.

Der Contrapunkt in der Octave verdienet besonders vorgestellt zu werden.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

denn daraus erhellet, daß die Dissonanzen in der Umkehrung auch dissoniren, und die Consonanzen consonirend bleiben, ausser der Quinte, welche in die dissonirende Quarte übergeht (*). Aus diesem Grunde ist der Contrapunkt in der Octave der leichteste; denn er erfodert weiter keine Vorsichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit sie in der Umkehrung als eine vorbereitete Dissonanz erscheine.

(*) S. Quarte.

Die fünf erwähnten Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, lassen sich in jedem Gesang anbringen, und der Setzer wählt allemal diejenige, die der Stimme, für welche er setzet, am angemessensten ist.

Dieser doppelte Contrapunkt hat zwar seinen Hauptsitz in Fugen, Moteten und Chören, die daher bey der grossen Einfalt des Gesanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man glaubte, daß dieser Theil der Kunst für die Musik des Theaters und der Cammer unnütz sey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künste des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, schlechterdings nothwendig wird. Man setze, daß zu der ersten Hauptstimme eine zweyte, ohne Rüksicht auf die Regeln dieses Contrapunkts gesetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio (*) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgesang führen, die erste Stimme wird einigermaassen die begleitende, und nimmt also die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deswegen muß ihr Gesang versetzt werden. Wie kann dieses aber angehen, wenn er zu einer solchen Versetzung, (wodurch jedes Intervall seine Natur verliehrt) nicht vorher eingerichtet ist.

(*) S. Duet.

Diejenigen also, die sich, wegen eines falschen Begriffs, den sie sich vom Contrapunkt machen, einbilden, er bestehe blos aus pedantischen Künsteleyen, und sey dem gefälligen Gesang hinderlich, betrügen sich gar sehr. Er kann mit dem schönsten Gesang verbunden werden.

Häufige Beyspiele findet man in allen Duetten des Capellmeister Grauns, wo der süsseste Gesang im Contrapunkte versetzt ist, ohne das geringste von seiner Schönheit zu verliehren. Wir wollen zum Beyspiel dessen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen besondern Fall anführen. Folgendes ist aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.





 Die-

Diesen reizenden, in Terzen fortgehenden Gesang, findet man etwas besser hin in dem Contrapunkt der Octave, also:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgesang genommen, und die erste Stimme sollte nunmehr diese Hauptstimme eine Terz tiefer haben, und also die Töne so nehmen, wie sie hier im ersten Takt mit Punkten bezeichnet sind. Dadurch aber würde der höhere Discantist oder Sopranist mit seiner Stimme unter den tiefern gekommen seyn, und wol gar nicht mehr haben singen können. Damit er also auf einer Höhe bliebe, die seiner Stimme angemessen ist, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget ist, um eine Octave höher genommen, das ist, sie müßte in den Contrapunkt der Octave versetzt werden.

Wer sich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines Händels, die Duette und Chöre eines Grauns anzusehen, der wird finden, daß die Künste des Contrapunkts überall darin angebracht sind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelst der contrapunktischen Versetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten solcher Meister, eine immer abwechselnde Schönheit, die niemand, der in diesen Künsten unerfahren ist, erreichen kann.

Dieser doppelte Contrapunkt erfodert, ausser der genauen Kenntniß der harmonischen Regeln, eine grosse Fertigkeit in der Ausübung derselben. Man muß schon, indem eine Hauptstimme gesetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung übersehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, sowol für sich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es ist bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarsten seyen. Die andern Arten sind deswegen nicht ganz unnütze; denn sie können bisweilen den, der sie recht versteht, aus harmonischen Verlegenheiten ziehen. Aber sie blos darum zu setzen, weil sie schweer sind, und z. B. eine lange Stelle in dem Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch ausserdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rückgängiger Bewegung zu machen, sind Dinge, die man den musikalischen Pedanten überlassen muß.

Wer sich von der besondern Beschaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollständige Anweisung in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, finden.

Copey.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk das in allen seinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künste verfertiget worden. Das ursprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künstler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das seine Phantasie entworfen hat, oder das er in der Natur vor sich siehet. Bey der Darstellung und Bearbeitung desselben muß er beständig nachdenken, wie er seinem Werk das Leben und den Geist geben könne, den das Urbild in seiner Phantasie oder in der Natur hat. Seine Arbeit ist eine beständige Erfindung, insonderheit, wenn das Werk ein Gemählde, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist. Denn da in diesen Werken nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz anders, nämlich ein blosser Schein desselben darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Pinsels oder des Grabstichels Erfindung. Der Mahler sieht Farben vor sich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich sind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenstand in der Natur so erleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel sind, in seinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle besonders den Farben einverleiben; er sieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche dar-

darstellen. Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folget erstlich, daß es unendlich leichter ist, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß ofte ganz mittelmäßige Künstler sehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz andern Geist, als sein Vorgänger arbeitet, unmöglich so denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterschied muß sich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit ist, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müssen. Der Originalmeister ist bisweilen zufälliger Weise auf ein Mittel gefallen, das der Copist unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Wirkung muß auch etwas verschiedenes seyn. Jener stellt seine eigene Erfindung dar, sein Geist ist während der Arbeit thätiger, seine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entstehet eine freyere Ausübung: dieser bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu übersehen, und dadurch wird alles langsamer und gekünstelter. Er muß seine eigene Bearbeitung, seine Art den Pinsel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem ist in jedem schönen Werk der Kunst vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemal deutlich beschreiben oder denken kann, das mehr vom Geschmak des Künstlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieses kann kein Copist erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Diesem zufolge muß von dem Geist und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey sehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Würkung der Farbe von etwas verborgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchschimmert. Sehr ofte kann niemand errathen, was unter der obersten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieselbe Würkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geschieht es, daß feine Kenner sich selten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original sey, wiewol man auch so gute Copeyen hat, daß nur die erfahrnesten Kenner sie von den Originalen zu unterscheiden wissen. Die Gewinnsucht derer, welche aus der Kunst ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die statt der Originale verkauft werden. Liebhaber der Kunstsachen, die selbst nicht feine Kenner sind, werden täglich damit betrogen. Bey kostbaren Gemählden braucht man die Vorsichtigkeit, sie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrnesten Kenner gültige Zeugnisse darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke grosser Meister insgemein sehr weit hinter den Originalen zurück bleiben, berechtiget die abergläubische Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz schlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original, der besten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt seine Schönheit zu beurtheilen, erst untersuchen wollen, ob es ein Original sey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, so verschwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunst beurtheilen ein Gemähld aus dem, was sie darin sehen, aus dem, was es an sich hat, und nicht nach dem Namen dessen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geschmak eines Menschen zu halten sey, der sich nicht eher getraut, etwas für schön oder schlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey ist, darf nicht erst durch eine Untersuchung gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

Copieren.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk der zeichnenden Künste, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der besten Werke ist eine Uebung, welche man angehenden Künstlern auf das Beste zu empfehlen hat. Es ist kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzusehen, bis man versucht hat, es nachzumachen. Erst dabey zeigen sich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entstanden ist. Man wird beym Copiren in die Noth-

Nothwendigkeit gesetzt, auf alles genau Achtung zu geben, dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die sonst nicht würden bemerkt worden seyn. Diese darzustellen, muß der Copiste nothwendig selbst mit der ganzen Anstrengung des Geistes, den Geheimnissen der Kunst nachspühren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit sowol das Schöne als das Fehlerhafte schneller zu entdeken, die äusseren und inneren Sinnen werden geschärft.

Nach dem Zeugniß verschiedener Künstler, entdekt man oft erst bey der sechsten oder siebenten Nachzeichnung gewisser Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch übersehen hatte. Indem man aber die vornehmsten Werke der Kunst copirt, lernt man nach und nach so denken, und sich so ausdrüken, wie die grossen Meister gethan haben. Wer aber durch Copiren seinen Geschmak und seine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will, der muß nicht sclavisch copiren. Er muß sich nicht vorsetzen, die Handgriffe der Originalmeister, das Mechanische der Kunst allein zu errathen, sondern vielmehr sich bestreben, ihren Geist und ihren Geschmak sich zu zueignen. Man muß nicht suchen Copeyen zu machen, die alles Aeusserliche der Originale an sich haben, sondern fürnehmlich den Geist derselben, auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.

Corinthische Ordnung.
(Baukunst.)

Eine von den drey griechischen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthischen Säule zu erkennen ist. (*) Weil diese Säule von allen die Zierlichste, aber auch zugleich die schlankeste und schwächste von allen ist, so ist diese ganze Säulenordnung auch am meisten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und Zierlichkeit sich über die Festigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen sollen, nämlich an höhern Geschossen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Sääle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Ansehen zu bekleiden ist, weil die Baukunst nichts reicheres, als diese Ordnung hat.

(*) S. Ordnung. Corinthische Säule.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenstühle dabey gebraucht werden, ist dreißig Model hoch, wovon die Säulenstühle vier, die Säule selbst zwanzig, und das Gebälke sechs Model hoch sind. Das Gebälke muß in dieser Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule überein zu stimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römischen Baumeister fast alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heissen. Man muß die Feinigkeit dieser Ordnung hauptsächlich darin suchen, daß man ihr die Einmischung kleinerer Glieder mehr, als andern erlaubet.

Der Name scheinet anzuzeigen, daß diese Ordnung in Corinth erfunden worden, und das Ueppige, das sie einigermaassen an sich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch diese Stadt sich von allen griechischen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geschieht der corinthische Säulen zum erstenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

Corinthische Säule.

Die zierlichste Art Säulen, die in der Baukunst gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter ist ein hohes Capiteel, mit drey übereinander stehenden Reyhen Acanthus Blättern, und verschiedenen zwischen denselben heraus wachsenden Stengeln geziert, die sich oben an dem Dekel in Schnekenformen zusammenwikeln. Solcher Schneken sind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwischen den Eken, und also in allem acht Paar. Anstatt der Acanthus Blätter brauchen einige Baumeister bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas schweereres Ansehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken sind allemal das gewisseste Kennzeichen dieser Säule.

In Ansehung ihrer Verhältniß gehört sie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe ist ohngefehr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen drittheil, das übrige ist für den Stam. Man giebt dieser Säule entweder einen attischen Fuß, oder einen eigenen der aus vielen Gliedern besteht, deren Ordnung und Verhältnisse aber nicht ganz bestimmt sind. Der Stam wird ofte mit Canelüren ausgehölt.

Weil

Weil diese Säule die zierlichste und feinste von allen ist, so leidet sie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römischen Baumeistern sehr häufig angebracht worden. Doch scheint dieses dem grossen Geschmak zuwider.

Den Namen hat sie von der Stadt Corinthus, wo sie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geschichte ihrer Erfindung nicht ein blosses griechisches Mährchen ist. Der Jesuit Villalpandus (*) hat beweisen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jerusalem, sowol in den Verhältnissen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erst von den Griechen gebrauchten, corinthischen Säule unterschieden gewesen. Diesemnach könnte diese Säule wol eine phönizische Erfindung seyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anstatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptischen Säule, die Pokok (*) abgezeichnet hat, ist der erste Ursprung des corinthischen Capiteels nicht undeutlich zu sehen, in dem schon Laubwerk, als wenn es über den Rinken heraus gewachsen, längst dem Knauff in die Höhe steiget, unter dem Dekel sich sanft umbeuget, und etwas, das den corinthischen Schneken gleichet, vorstellt.

(*) De apparatu templi Salomonis.

(*) Beschreibung des Morgenlands.

Haben etwa die, im Orient so sehr gemeinen Palmenbäume, die im ersten Anfang der Baukunst statt der Säulen gebraucht worden, zu diesem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben? Es ist sonst schweer zu sagen, warum eben dieser Theil der Säule, eine solche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt diese Säule ein schönes Beyspiel von der geschikten Abwechslung, und der, dem Geschmak so nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechseln darin auf die angenehmste Weise mit einander ab.

Corridor.

(Baukunst.)

Ein langer und schmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen besondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet also blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo diese nicht verlangt werden, da ist er unnöthig. In Hospitälern, Clöstern und überhaupt solchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für sich einen Ausgang haben muß, sind sie unumgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäusern oder Pallästen, sind sie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jederman kommen kann, so daß man in den Zimmern weder still noch einsam genug seyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern besondere Ausgänge verstatten, sind sehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeister bey der Anordnung der Gebäude am aller sorgfältigsten zu sehen hat. Sie müssen aber so verstekt seyn, daß nicht leicht fremde, oder Dieben, die sich in ein Haus einschleichen möchten, dahin kommen können.

Courante.

(Musik.)

Ein ursprünglich zum Tanzen gemachtes Tonstük, das aber auch blos für Instrumente gesetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen ist. Es wird in $\frac{3}{2}$ Takt gesetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter setzt Mattheson in dem Ausdruk eines hoffnungsvollen Verlangens, und versichert diesen Charakter in einer Menge Couranten, von verschiedenen Verfassern, bestimmt bemerkt zu haben. S. Tänze.

Cupel.

(Baukunst.)

Vom italiänischen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten also nicht wol andre als halbkugelrunde, folglich gewölbte Dächer haben; also ist die Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Ansehung der Figur die schönsten sind, so sind auch die Cupeln die schönsten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein grosses Ansehen, welches durch die Menge der hohen spitzigen Thürme nie zu erhalten ist. Es scheinet, daß die elliptische Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrift, nicht nur wegen des angenehmeren Ansehens

hens, sondern auch wegen der grössern Festigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen sey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, sondern gegen den Scheitel offen gelassen, damit das Licht durch diese Oefnung hinein falle. Diese Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, itzt Sta. Maria Rotonda genannt, oder es wird auf dieselbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf gesetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine schöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verschiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda (*), oder durch Deken Gemählde verzieret. Zu solchen Gemählden schiken sie sich auch ungemein viel besser, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem französischen Namen Plafonds zu nennen pflegen) weil die Figuren nicht dürfen so verkürzt vorgestellt werden.

(*) S. Des Gaudets Les plus beaux batimens de Rome.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht so sehr stark seyn dürfen, als die steinernen Gewölber sie erfodern. Inwendig wird das Gespärre verschaalt; aber dadurch geht ein grosser Theil des Raumes verlohren. Sollen diese Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, so muß von aussen die Höhe beträchtlich grösser, als die Breite seyn, wodurch sie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es sey denn, daß man, wie bey der catholischen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachsen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von aussen behalten kann.



D.

D.
(Musik.)

Der Buchstabe, womit wir den zweyten diatonischen Ton des heutigen Systems bezeichnen, der in der Solmisation re genennt wird. (*) Wenn man in einem Gesang diesen Ton zum ersten Ton der Tonleiter annimmt, so sagt man, das Stük gehe aus dem Ton D. Dieses kann auf zweyerley Weise, nach der grossen oder kleinen Tonart geschehen: im ersten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Diese Tonart ist etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton D-F um ein ganzes Comma zu niedrig ist. (*)

(*) S. Tonleiter.

(*) S. diatonisch.

Da Capo.
(Musik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende solcher Tonstüke geschrieben, von denen der erste Theil wiederholt wird, dergleichen fast alle Arien sind. Man braucht diese beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den ersten Theil eines Tonstüks bezeichnet, in sofern derselbe wiederholt wird. So sagt man z. B. Dieser Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.

Dach.
(Baukunst.)

Der oberste Aufsaz auf einem Gebäude, der den innern Raum desselben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenschein verwahrt, und das auffallende Wasser empfängt und ableitet. Das Dach gehört also nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, sondern ist ein nothwendiges Uebel; daher es in den Länderen, wo es selten, und niemals stark regnet, wie in Aegypten und andern türkischen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude gesetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Umkosten nicht spahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deswegen so flach gemacht, als nur möglich ist, und durch ein über dem Hauptgesims herumlaufendes Steingeländer verstekt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, so könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Ansehen eines Gebäudes, ist das niedrigste oder flacheste Dach das beste. Die geringste Abschüßigkeit ist schon hinlänglich, das Wasser abzuleiten, nur muß ein so flaches Dach sehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutschland beobachten die Baumeister gerne die Regel, daß die gegen einander stehenden Sparren am Firſt oder Graat des Dachs einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgesetzt sind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden, doch sehr gut halten.

Man macht heute zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die ersten sind entweder einhängig, das ist, sie bestehen aus einer einzigen schief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder sie sind Satteldächer, die zwey gegen einander stehende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem Firſt zusammen stossen. Diese sind die gemeinsten Dächer an Wohnhäusern in Städten, wo mehrere Häuser an einander gebaut werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Strasse, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freystehenden Gebäudes abhängenden Flächen bestehen. Diese Dächer sind in Ansehung der Dauer, insonderheit in Gegenden, die starken Winden und Regenstössen unterworfen sind, die dauerhaftesten.

Von den gebrochenen Dächern ist der Artikel Mansarde nachzusehen.

Daktylus.
(Dichtkunst.)

Ein dreysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe lang, die andern beyden kurz sind, wie in den Wörtern: mächtige, sterbliche. Dieser Fuß kommt in der deutschen Sprache, sowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, sehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieser Fuß vorkäme, nach Art des jambischen oder trochäischen Verses, schiket er sich nicht, weil der Vers durch seinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzele ganz daktylische, nämlich aus fünf Dactylen und einem Spondäus bestehende Hexameter, trift

trift man sowol bey den lateinischen als deutschen Dichtern an. Jederman kennt den Virgilischen Vers:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. (*)

(*) Aen. VIII. vs. 596.

Aber ein ganzes Gedicht in dieser Versart würde nicht erträglich seyn. Zum Affekt einer ströhmenden Freude schiket sie sich sehr wol, und kann sogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechselt, zur lyrischen Versart dienen, wie in dieser Strophe:

Bist du die Freude? du bist es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
Die Fittige thauen unsterblichen Glanz.
Ströme von Wollust ergiessen sich nach mir, schon sterben die Sorgen.
Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz. (*)

(*) S. Schlegel Vermischte Schriften der Verfasser der neuen Beyträge, 1. B. 6. St. S. 449.

Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in seiner Republik die vornehmsten Aemter, bevor er verwiesen ward. Er schrieb hernach sein grosses dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatischen gehört, dem aber dieser ausserordentliche Geist eine ganz poetische Gestalt gegeben. Die Hölle hat bey ihm die unselige Grösse, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche sie bey Milton bekommen haben, eben so wenig, als seine Teufel und seine selige Geister, die Grösse der Miltonischen haben. Sein grösstes Verdienst ist, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verschiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführt hat. Sein Werk ist ein unerschöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menschen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innersten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichsten Lehren mitgetheilt. Man muß sehr allegoriesüchtig seyn, wenn man verstektere Geheimnisse darin suchen will. Man beschuldiget dieses Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abstrakte und scholastische Materie erlaubet, so muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die grosse Welt, sondern auch für die tiefsinnige, und insbesondere für die Peripatetiker schreiben. Von diesen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre gesagt hat. Die Sachen, die ich verstehe, sind göttlich, und ich glaube, daß auch die es sind, die ich nicht verstanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte ist durch die Nachläßigkeit der folgenden Schriftsteller entstanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen lassen.

Seine lyrische Gedichte verdienen nicht weniger Achtung, (*) als sein grosses Werk. Es leuchten darin gewisse poetische Tugenden hervor, die in dem grossen Gedicht seltener sind. Was sich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darin entdeken. S. Muratori Storia della lingua ital. Er starb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geschrieben.

(*) Io per me non ho minore stima delle sue liriche poesie &c. *Muratori storia della lingua Ital.*

Decime.

(Musik.)

Ein Intervall, dessen Töne zehen diatonische Stufen von einander abstehen, als C-e. Die Decime ist eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deswegen wird auch der Name Decime hauptsächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede ist, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterschieden werden, da in Absicht auf die Höhe ein grosser Unterschied zwischen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz ist, (*) ob gleich sonst die Regeln der Harmanie zwischen diesen beyden Intervallen keinen Unterschied machen.

(*) S. Contrapunkt.

Deke.

(Baukunst.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einschliessen. In gemeinen Zimmern wird sie gerade gestrekt, und überall waagerecht. In grossen Sälen giebt man den Deken bisweilen eine pyramidische Gestalt, und alsdenn werden sie Kappdeken genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelassen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verschiedenen Zierrathen ausgeputzt. Die schlechteste Art ist die glatte Kalkdeke; ihre weisse Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man sie verzieren, so kann man

sie durch Kalkleisten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verschönern. In prächtigen Zimmern werden sowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derselben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieses wird jetzo nicht selten so übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke scheinen dem besten Geschmak nicht völlig gemäß zu seyn. Es ist beschwerlich, zumal in Zimmern, die nicht sehr groß sind, in die Höhe zu sehen, und doch wird das Auge dahin gelokt. Die besten Zierrathen müssen den Wänden der Zimmer gewidmet seyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geschwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deke stehen am besten, weil man sie bequem sehen kann. Unter die kostbarsten Verzierungen der Deken sind die **Dekengemählde** zu rechnen, wovon der besondere Artikel nachzusehen. Von den Deken in der alten Baukunst findet man bey **Winkelmann** einige artige Anmerkungen. (*)

(*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 43.

Dekel.
(Baukunst.)

Der oberste Theil des Säulenstuhls, welcher den Würfel und Fuß desselben bedekt. Er wird nach Beschaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey sich die Baumeister selten an festgesetzte Regeln und Verhältnisse binden. Die Hauptsache ist, daß der Dekel in Ansehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenstuhl habe. **Goldmann** giebt den drey Haupttheilen des Säulenstuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel folgende Verhältnisse: 6 : 11 : 3. Folglich ist der Dekel halb so hoch als der Fuß.

Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht sind: sie werden auch mit dem französischen Namen Platfonds, genennt, weil die waagerechten Deken in dieser Sprache platsfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu schliessen ist, aus blossen Zierrathen bestanden haben, und also von ganz andrer Art, als die neuern gewesen sind; denn die Dekengemählde der Neuern stellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch seine Arbeit die Deke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft sehen, und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemählde, wenn sie nur sonst die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß sie einigermaassen aufhören Gemählde zu seyn, in dem man den wahren Ort der Scene zu sehen glaubt.

Diese Gattung scheinet mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunst zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu seyn, kann sie keine Vorstellung wählen, als die sich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel ist, schiket. Da es also keine menschliche Handlung seyn kann, so bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen. Nicht blos die heidnische Mythologie, die sich selten in unsre Gebäude schiket, und besonders in Kirchen höchst abgeschmakt wäre, sondern auch die christliche, die an Engeln und Heiligen einen reichern und erhabenern Stof hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang ist dazu schiklich, vorzüglich aber die, welche Würkungen der Natur vorstellt, weil Luft und Himmel die Hauptscenen der Elemente sind. Jahres- und Tageszeiten, jede grosse Naturbegebenheit, als Aeusserungen allegorischer Wesen vorgestellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme sich in Acht, solche Arbeiten einem gemeinen Künstler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der größte Zeichner wird in dieser Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein sehr grosser Meister der Perspektiv ist; zumahl da die gemeinen Regeln der Perspektiv hierzu nicht ganz hinlänglich sind. Die gewölbten Deken erleichtern die perspektivische Zeichnung sehr, und sind dabey zu solchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augenpunkt mitten im Gewölbe nimmt, so kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorstellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Deke in verschiedene Felder eingetheilt, und jedem seine eigene, für einen besondern Standort gezeichnete Vorstellung gegeben werden. Fürnehmlich ist dieses bey sehr grossen flachen Deken noth-

nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch ist, nur ein einziges Gemähld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkt entferntesten Gegenstände so sehr verzogen vorstellen, daß sie ausser dem Gesichtspunkt höchst unförmlich erscheinen würden. Dieses wird allemal geschehen, wenn auf dem Gemählde Gegenstände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Also ist wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählden sehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieses gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müssen behandelt werden. Es wäre wol der Mühe werth, daß die Regeln der Kunst, blos in Absicht auf die Dekengemählde, in einem besondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunst mit Genauigkeit will studirt seyn, so ist es dieser, der überhaupt seinen eigenen Mann erfodert.

Denkmal.
(Zeichnende Künste.)

Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll. Jedes Denkmal soll das Aug derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von den Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erweken. Zu dieser Gattung gehören also die Grabmäler, die Statuen verdienstvoller Personen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und solche Werke der Baukunst, auf denen die zeichnenden Künste mit der Nachwelt sprechen. Da der vornehmste Zweck der schönen Künste, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abziehlenden Rührung der Gemüther besteht, so gehören die Denkmäler unter die wichtigsten Werke, und verdienen daher in eine ernsthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden ist, scheinet eine, an öffentlichen Plätzen gesetzte schriftliche Nachricht, das leichteste Mittel den Endzweck der Denkmäler zu erreichen, und daher haben auch die einfachesten der Denkmäler ihren Ursprung, Pyramiden, Säulen, oder blosse Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegossen, zu lesen ist. Es scheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienst zu schätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig sollten anzutreffen seyn. Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spaziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde; so wird man leicht begreifen, was für grossen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. Man muß sich in der That wundern, daß ein so sehr einfaches Mittel die Menschen auf die nachdrüklichste Weise durch die Beyspiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienst aufzumuntern, fast gar nicht gebraucht wird. Diese Nachläßigkeit beweiset unwidersprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget sich an den Begräbnißstellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jederman mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abziehlenden Gedanken erweken konnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spatziergänge, eine bedekte Säulenlaube, (*) in welcher die Thaten der verdientesten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler, nicht blos zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der grossen patriotischen Gesinnungen zu machen?

(*) Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philosophie gelehrt hat, die daher die stoische genennt wird.

Inzwischen soll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebst dem, was zu dem guten Geschmak derselben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu sehen, auf den Körper desselben, der eine freystehende Maße ist, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Aug auf sich zieht; und denn auf den Geist oder die Seele desselben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, soll gemacht werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Gesimms versehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, ist dazu schon hinlänglich. Nur gehört die gesunde Beurtheilung des schiklichen und wolanständigen dazu, daß die Grösse und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unschikliche verfalle, durch ein Werk, das das grosse Ansehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das bescheidene Ansehen, einer ganz schlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe schwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. Sowol die Grösse, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalber er gemacht wird, auf das richtigste angemessen seyn: und dadurch muß sich der Erfinder, als einen Mann von Geschmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Also stehen dem Künstler unzählige Formen und Gestalten der Denkmäler, vom schlechtesten Grabstein, bis auf den majestätischen Triumphbogen, und von der blossen Säule bis auf den prächtigsten Porticus, zu Diensten, damit er für jede Sache, das schiklichste wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch sehr viel auf eine schikliche Verzierung an. Hierin thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das sicherste ist, sich der Einfalt zu befleissen. Alle in Rom noch vorhandene Triumphbogen, aus den Zeiten der Cäsare, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur schöner werden. Bey solchen Gebäuden kommt es blos darauf an, daß für die Schrift, oder für die Bilder, die das Wesen des Denkmals ausmachen, ein schiklicher Platz, der auf eine der Sache anständige Art verziert sey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Aug der Vorübergehenden an sich gelokt, so muß nun auch in der Nähe die Aufmerksamkeit ganz auf den Geist des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts seyn, das dieselbe von der Hauptsache ablenken könnte. Wichtig ist es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorstellung wol übereinstimmen. Grosse Gegenstände von ernsthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und belustigender Art erfodern Verzierungen, darin Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darin kann der Künstler ein richtiges Urtheil, oder eine ausschweiffende Einbildungskraft zeigen; denn in den schönen Künsten ist nichts so gering, das dem Künstler nicht grosses Lob oder strengen Tadel zuziehen könnte.

Indessen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigste Theil desselben. Diese besteht entweder blos in Aufschriften, von denen an einem andern Ort gesprochen worden, (*) oder in bildlichen Vorstellungen, (sie seyen gemahlt, oder mit dem Meissel gebildet,) die entweder historisch, oder allegorisch seyn können. Man wird allemal, wie schon irgendwo angemerkt worden, von solchen Werken fodern, daß sie mehr sagen, als eine Schrift sagen könnte, weil sonst die blosse Schrift vorzuziehen wäre. (*) Also können dergleichen Vorstellungen nie das Werk gemeiner Künstler seyn; denn es gehört gewiß gar sehr viel dazu, die Gemüther der Menschen durch diesen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum historischen gehört, verständlich zu seyn, und den ganzen Geist einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzustellen.

(*) S. Aufschrift.

(*) S. Allegorie S. 41.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajanische und die antoninische Säule, auf denen grosse Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern historisch vorgestellt werden: allein solche Werke sind zu weitläuftig und zu kostbar; daher sich für Denkmäler solche Vorstellungen am besten schiken, wo nur das Wesentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber sind nur die grösten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieser Art, eines der schweeresten Werke der Kunst sey. Es ist im Art. Allegorie eines schönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nael zum Erfinder hat, Erwähnung geschehen, dessen Beschreibung hier einen Platz verdienet.

Es ist ein Grabmal einer tugendhaften und sehr schönen Frauen, welche durch eine schweere Gebuhrt ihr Leben eingebüßt hat. Dieses Denkmal stellt ein Grab vor, mit einem ganz schlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erstaunliche Scene versetzt, wo die Gräber sich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabstein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborsten, und durch die daher entstandene

dene Oeffnung sieht man die dort begrabene Person, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche sie nebst ihrem Kinde nun soll versetzt werden, auf dem Gesicht und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten stößt sie den geborstenen Grabstein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu steigen. Um den Grabstein stehen die Worte: *Hier bin ich Herr und das Kind, das du mir gegeben hast*, nebst dem Namen der Verstorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler so allgemein, wie er seyn sollte, so wär es alsdenn der Mühe werth, nach dem Beyspiel das Ludwig der *XIV* in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derselben, und die Aufsicht über die Ausführung einer Gesellschaft gelehrter und in den schönen Künsten erfahrner Männer aufzutragen.

Es ist kaum etwas, darin die heutigen Sitten und Gewohnheiten sich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeuget zu seyn, nur den Pausanias lesen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landstrassen tausend Schritte gehen, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie itzt geschieht, an Oerter gesetzt, wo niemand sich gerne verweilt, und wohin kein Mensch geht um einen vergnügten Spatziergang zu thun, sondern an die Landstrassen, wo sie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Plätze, alle Spatziergänge und verschiedene besonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; so daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu sehr ernsthaften und den Geist erhöhenden Betrachtungen, vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich sehr angenehmen Veranstaltungen sieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige schwache Spuhren.

Denkspruch.
(Redende Künste.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein scharfes Nachdenken grosse Kenntniß der Welt und der Menschen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßstab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das besondere in einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen: und daher entstehen in ihren Reden, diese allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug sind, in beständigem Andenken behalten zu werden, Denksprüche genennet werden. Orestes findet bey seiner Zurückkunft nach Mycene seine Schwester an einen armen Landmann verheyrathet, der sich aber als ein großmüthiger Mensch, gegen seine Gemahlin aufführet: Der Sohn des Agamemnons, von einem so edlen Verfahren gerührt, hält dieses besondere Beyspiel, gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in diese Worte aus. *Wenn werden doch die Menschen klug genung werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äusserlichen zu beurtheilen?* (*) Auf diese Art entstehen die Denksprüche, indem man das Besondere, das man gegenwärtig vor sich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menschen liegt.

(*) Eurip. Electra v. 383 f. f.

Man hat zu allen Zeiten die Denksprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künste angesehen, ob sie gleich auch ofte, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen sind. Suetonius lobt den Augustus, daß er den kindischen Gebrauch der Denksprüche in seiner Schreibart vermieden habe. (†) Eine Gattung der asiatischen Schreibart, die bey den strengsten Kunstrichtern eben nicht im besten Ansehen stehet, unterscheidete sich durch einen Ueberfluß solcher Denksprüche, die aber in dieser Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren. (††) Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denksprüche, Flecken der Rede und keine Schönheiten seyen, läßt sich gar leicht begreiffen. Allein dieses benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derselben einige Anmerkungen zu machen.

Die

(†) Genus eloquendi secutus est elegans, vitatis sententiarum ineptiis. Oct. Aug. c. 86.

(††) Asiaticum (genus) adolescentiae magis quam senectuti concessum. Genera autem duo sunt: unum *sententiosum* & argutum, sententiis, non tam gravibus & severis, quam concinnis & venustis. Cicero de Clar. Orator. c. 95.

Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erweckung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrüke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine blos speculative Kenntniß dieser Wahrheiten, ist von geringem Nutzen; sie müßen dergestalt mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widersprüche gegen dieselben, nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluß auf unsre Handlungen.

Also muß die Wahrheit, die der Leitfaden unsers sittlichen Denkens und Handelns seyn soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äussern. Dieses aber geschicht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den sittlichen Verhältnissen der Menschen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyspielen anschauend erkennen. Nun thun Geschichtschreiber, Redner und Dichter, wenn sie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weisen sind, nichts anders, als daß sie uns solche Gemählde vor Augen legen. Sollten sie aber dabey versäumen, uns auch, wenn wir stark genung davon gerührt sind, die Moral derselben, oder die darin liegende allgemeine Wahrheit, in einem kurzen und lebhaften Denkspruch zugleich einzuprägen? Wie könnten sie besser, als auf diese Weise, das, wofür sie von den ältesten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menschen seyn.

Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken ofte muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselbe so fühlen, daß sie auf beständig als eine immer würkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche, wenn sie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem sie gleichsam zur Aufschrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könnte überlassen werden, selbst die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stand ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung. Wir sind bey lächerlichen und traurigen Auftritten, durch das was wir sehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir sehen, daß andre es thun, und uns gleichsam den Ton dazu angeben; und gerade so geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyspiel sehr verstärkt wird.

Man kann also die Denksprüche mit Grund als sehr wesentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künste ansehen. Wenn in den ältesten Zeiten der Philosophie der den Namen eines Weisen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das sittliche Leben der Menschen, in einem kurzen Denkspruch faßte, so wie die bekannten Sprüche der sogenannten sieben Weisen, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner diesen Namen durch wichtige Denksprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteste fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient unter den Philosophen, neben den göttlichen Sokrates gestellt zu werden.

Es sind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch ist jede, wenn sie nur vollkommen richtig und bestimmt ist, schätzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denksprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten sollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menschen mit mehr oder weniger Klahrheit liegen, werden dadurch wichtig, daß sie in den Gemüthern wirksam werden. Wie für einen Menschen, der Brod um den Hunger zu stillen kaufen muß, das kleineste Stük von gangbarem Gelde nützlicher ist, als ein Stük von weit grösserm Werthe, das nicht gangbar wäre; so ist es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarsten, auch die besten sind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denksprüche anzubringen, als darauf zu sehen, daß sie etwas neues oder schweerer zu bemerkendes enthalten; denn man sagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas

wahres auf das kräftigste sagt. Eine einzige, sehr einfache Regel, ist beynahe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle seines Werks eine Wahrheit höchst lebhaft fühlt, da sage er sie. Dieses zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denksprüche gut stehen, sondern auch der gute Ausdruck derselben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur selbst lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkspruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein schlägt, ist der gerade Weg abgeschmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Bluhme aus ihrer Knospe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in solchen Bluhmen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an solchen Stellen angehängt seyn, wo die Natur sie niemals hervorbringt.

Die größte Behutsamkeit hierin hat der epische, und noch mehr der dramatische Dichter nöthig. Der erste kann noch hier und da, wiewol auch überaus selten, in seiner eigenen Person sprechen, und wo er selbst also eine Wahrheit stark fühlt, sie als einen Bliz, aus der Stelle, wo sie gezeuget wird, hervorbrechen lassen; aber der dramatische Dichter läßt nur andre reden. Da ist es nicht genug, daß er selbst die Wahrheit in der höchsten Kraft fühle, er muß, um sie anzubringen, versichert seyn, daß die Person, die er einführt, sie so gefühlt und so gesagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfliessende Seneca in seinen Trauerspielen, sondern der grosse Euripides selbst, hat dagegen oft gefehlt; Sophocles aber niemals. Man kann es sowol bey den Griechen, als bey den Römern sehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geschmaks, die Lust an Sentenzen immer zunimmt. So bald man anfängt, den Zwek der Künste aus dem Gesichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, so bildet man sich ein, jeder Vers oder jede Periode müsse sich durch eine besondere Schönheit für sich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindischen Geschmak, die Denksprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher sagt Quintilianus, kommen denn die kleinen und abgeschmakten Sprüchelchen die der Materie ganz fremd sind; denn wie sollte man so viel gute Denksprüche finden, als Perioden sind? (†) Einige übertreiben die Sache so sehr, daß ihre ganze Rede eine Zusammensetzung von Denksprüchen ist.

Nirgend wird eine grössere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert, als bey den Denksprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müssen da auf das vollkommenste vereiniget seyn, weil sie ohne diese Eigenschaften die schnelle und lebhafte Würkung, die sie thun sollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu suchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denksprüche in wenig Worten sehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müssen sie scharfsinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erwekung der Empfindung ernsthaft seyn (††). Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Säze oder Lehren, sondern auch als Vermahnungen und Bestraffungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des Virgils: discite justitiam moniti nec temnere divos. Es giebt sehr vielerley Arten der Wendung sie anzubringen; aber es wäre unnöhtig sich dabey aufzuhalten.

Eine besondere Gattung machen die lustigen Denksprüche aus, die scherzhaften Werken eine grosse Annehmlichkeit geben können. Jederman weiß, was für einen Reiz La Fontaine seinen scherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat, und unser Gellert hat sich derselben auch ofte sehr glüklich bedienet. Sie sind zum Scherzhaften eben so wichtig, als die andern zu Werken von ernsthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöschlich, zeichnen. Die poßirliche Sentenz, die La Fontaine einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'esprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über solche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieser Fabel

(†) Inde minuti corruptique sensiculi et extra rem petiti: neque enim possunt tam multæ bonæ sententiæ esse, quam necesse est multæ sint clausulæ. Inst. L. VIII. 1-5.

Nec multas plerique sententias dicunt, sed omnia tamquam sententias. Ib.

(††) Sunt docendi acutæ: delectandi quasi argutæ: commovendi graves. De Opt. Gen. Orat. — Est vitiosum in sententia, si quid absurdum, aut alienum, aut non acutum, aut subinsulsum est. Ib.

bel schildert. Aber wie in ernsthaften Denksprüchen nur Männer von einer gewissen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich seyn können, so gehört zu den scherzhaften eine original Laune, die vielleicht das Seltenste aller Talente ist.

Des.

(Musik.)

Der Name, den die Sayte Cis unsers heutigen Systems bekommt, wenn dieselbe als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen System der Ton B zu cis sich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das ist, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, so ist die kleine Terz B-des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

Deutlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen diejenigen Gegenstände unsrer Erkenntnis deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung bestimmt, klar unterscheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn seine besondere Beschaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Gesicht fällt. Also wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenstand für das erkennt, was er ist, oder seyn soll, und ist allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenstandes urtheilen kann, bis man bestimmt weiß, was er da, wo man ihn sieht, vorstellen soll. Wenn man in einem Gemähld einen Gegenstand sähe, den man für ein Gebäude erkennte, ohne sagen zu können, was für eine besondere Gattung des Gebäudes es ist; so könnte dieser Gegenstand, so wie er ist, deutlich oder undeutlich seyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewissen Gattung erscheine.

Dieses leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunst jeder Gegenstand den Grad der Deutlichkeit haben müsse, der ihm in der Verbindung, darin er ist, zukommt, damit er bestimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke seyn soll. Das Gemähld, es sey eine Historie oder eine Landschaft, giebt das beste Beyspiel zur Erläuterung dieser Anmerkung. In einem historischen Gemählde sind die Hauptpersonen nicht deutlich genug vorgestellt, wenn man nicht gar alles an ihnen sieht, was dienet, sie für die Personen, die sie vorstellen, zu erkennen, und sie in der Lage und Gemüthsbeschaffenheit, die aus der Handlung entsteht, zu sehen. Nebenpersonen können deutlich genug seyn, wenn man gleich nicht so bestimmt wahrnehmen kann, wer sie sind, und was sie fühlen: es kann so gar nach der Absicht des Mahlers schon genug seyn, wenn Personen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man sieht, ob sie ankommen oder weggehen, wenn man auch sonst gar nichts bestimmtes an ihren Personen oder Handlungen sähe.

So muß in einem Werk der Kunst jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich ist, ihn so kennbar zu machen, als er in der Verbindung mit dem Ganzen seyn soll. Wenn Homer eine Schlacht beschreibt, so bringet er uns nur wenige Personen so nahe vors Gesicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derselben bestimmt sehen; er thut dieses jedesmal nur in Ansehung der Hauptpersonen: andre läßt er uns in einer größern Entfernung sehen, und begnüget sich uns überhaupt merken zu lassen, daß sie tapfer mitstreiten; noch andre aber rükt er so weit aus dem Gesichte, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was sie dabey besonders thun. Also setzet er jeden in das Licht, darin er seyn muß, um die ganze Scene, bestimmt in die Augen fallen zu lassen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorstellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darstellt, jede andre Vorstellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieses ist auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen bestehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; so daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig werden. Eine Landschaft würde keine würkliche Gegend vorstellen, wenn nicht jeder Gegenstand nach dem Grad seiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben diese Abnahme an Deutlichkeit bewürkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt seyn, an einem in großer Entfernung liegenden Gegenstand, dessen bestimmte Art man wegen des allzu

grossen Abstandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieser Gegenstand schon dadurch deutlich genug wird, daß er sichtbar ist.

Es ist also zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptsachen von den Nebensachen gehörig unterschieden, und jeder Theil des Gegenstandes in das dem Grad seiner Wichtigkeit angemessene Licht gesetzt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künste, die von einiger Weitläuftigkeit sind; in Erzählungen, Beschreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entsteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenstände, aus der Ordnung, wie sie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorstellungen bezeichnet werden. Und denn noch insbesonder in einer geschikten Art, das End einer jeden Hauptvorstellung, den Anfang der folgenden, und den Zusammenhang derselben, durch einen geschikten Ausdruk deutlicher zu machen. In diesem besondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die französischen Schriftsteller als Muster angepriesen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen seyen, damit das Ganze deutlich werde, ist höchst schweer zu sagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erstreken sich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptsächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit ist. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorstellung, über die Anordnung derselben, fehlen in der Theorie der redenden Künste ganz. Und doch sind diese beyden Punkte beynahe das wichtigste, was der Redner, der dramatische und der epische Dichter wissen müssen.

Die allgemeineste, aber auch wichtigste Lehre, die man Rednern und Dichtern hierüber geben kann, ist diese: daß sie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis sie die Materie desselben völlig in ihrer Gewalt haben. Dieses geschieht, wenn sie dieselbe so lang und so oft überdacht haben, bis sie ihnen so geläufig worden ist, daß sie dieselbe mit einem Blik übersehen können. Wer einen Menschen so oft und in so vielerley Umständen gesehen hat, daß er sich jedes Gesichtszuges, jeder Gebehrde und Bewegung desselben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter eine Beschreibung seiner Person zu machen, als wenn er ihn nur einmal gesehen hätte. Und so verhält es sich mit jedem andern Gegenstand unsrer Vorstellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge gewesen ist, oft überdacht, und sich jedes Umstands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzele darin, so oft er will, wieder beyfällt, der allein kann sie mit der Deutlichkeit wieder erzählen, die nöthig ist, sie auch andern deutlich vorzustellen. Die vollständige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Besitznehmung derselben ist nicht nur die erste, sondern auch die wichtigste Verrichtung des Künstlers. Hat er dieses erhalten, so wird ihm nach Maaßgebung seiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sachen leicht werden. Hat er diese, so muß er sich eben so bemühen, die Hauptvorstellungen besonders, eine nach der andern lang und vielfältig zu überdenken; denn dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorstellungen.

Ueberhaupt aber müssen Redner und Dichter die Werke der besten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig studiren, und sich zum Muster der allgemeinen Deutlichkeit vorstellen.

Deutsche Schule.

(Zeichnende Künste.)

Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die grossen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutschland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künste überall, so wie die Wissenschaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künste so gut als Italien getrieben: die deutschen Kayser und andere grosse Fürsten, haben ihre Schlösser nach dem Geschmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelassen. Die hohe Geistlichkeit suchte die Kirchen und Capellen auf das beste auszuschmücken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären

ren und in den Chören sieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchstaben, womit der Text derselben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geschmak an, als die Sachen, die zur selbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geschichtschreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künstler der damaligen Zeiten nach sich gezogen. Die ersten deutschen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutschland bis auf diesen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die sich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber selten drey oder vier deutsche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genennt wird, keinen besondern Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charakter der deutschen Mahler sagen, ist ein Geschwätze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trift in den verschiedenen Werken der deutschen Mahler den Geschmack aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

Diatonisch.
(Musik.)

Mit diesem Wort, das aus der griechischen Musik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf seine Octave durch sieben Stufen herauf steiget, von denen zwey Intervalle von halben, die übrigen Intervalle von ganzen Tönen sind. Also machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatonische Tonleiter. Alle Stufen darin sind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne sind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Verändrung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Ton man auch anfängt, so daß auch diese Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben so wol eine diatonische Octav ausmacht, als die vorhergehende. Eben so bleibet der Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den neuern eingeführten halben Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; so daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatonisch ist.

Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt, wird ein diatonischer Gesang genennt; und da dieses in der heutigen Musik fast allezeit geschieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortschreitungen vorkommen, so ist eigentlich unsre ganze Musik diatonisch, nur mit der Ausnahm, daß bisweilen einzele chromatische oder enharmonische Gänge darin vorkommen.

Wenn man überall nach einer gleichschwebenden Temperatur (*) singen könnte, so wäre der diatonische Gesang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, so wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatonische Leiter, die sich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle sehen will, von jeder andern unterscheidet (*). Indessen kommen gar alle diatonische Gesänge darin mit einander überein, daß keine Intervalle darin vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton sind, und daß der Gesang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortschreitet.

(*) S. Temperatur.

(*) S. Intervall.

Der diatonische Gesang scheinet natürlicher und leichter zu seyn, als irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortschreitet oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; selbst die bloße diatonische Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne so wol im Auf- als im Absteigen, schon einen leichten und guten Gesang,



welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Musik selten lang in einem Ton bleibet, indem man den Gesang durch verschiedene Töne und Tonarten durchführet, so wird das Diatonische bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geschehen, wird der ganz reine diatonische Gesang ohne Ausnahm beybehalten, und wird deßwegen von Zarlino der Diatono-diatonische Gesang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Musik auch eine diatonische Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterschieden ist. Das diatonische Tetrachord bestehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unsrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatonische Tetrachord der Alten war von verschiedenen Arten, davon Ptolemäus sechs angiebt; Aristoxenus aber zwey. Das gebräuchlichste war das, was Ptolemäus diatonicum ditonum nennt, dessen Intervalle waren $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$; die beyden Arten des Aristoxenus waren nach seiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältnissen:

das weiche

12. 18. 30. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{10902}{10000}$, $\frac{11547}{10000}$

das harte

21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$, $\frac{11220}{10000}$

Von dem Ursprung oder der Erfindung der diatonischen Tonleiter ist im Artikel System gesprochen worden.

Dichter.

Mit diesem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterschied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geschrieben, oder Verse gemacht haben,

— Neque enim concludere versum
Dixeris esse satis (*)

(*) Horat. serm. I. 4.

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Versen vortragen, macht so wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenstände des Geschmaks beraubet seyn, um sich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verse eine schönere Rede machen, als wenn sie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geschieht. Eine ausserordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters ist, der in Versen spricht, erfodert nothwendig auch ausserordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlassen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunst suchen, die Rede durch wolabgemessene und wolklingende Verse fortzuführen, sondern in dem Vermögen den Geist und das Gemüth durch Vorstellungen, die einen ganz ausserordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewisse Gesetze zu dringen, und Verse zu schreiben, sagt Opitz, ist das allerwenigste, was in einem Poeten zu suchen ist. Er muß εὐφαντασιωτάτος von sinnreichen Einfällen und Erfindungen seyn, muß ein grosses unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey sich erdenken können, soll anders seine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor steigen.„ (*) Eben diese Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

(*) Opitz von der deutschen Poeterey.

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
magna sonaturum. (*)

(*) Hor. l. c.

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas so ausserordentliches und enthusiastisches, daß man sie die Sprache der Götter genennt hat: deswegen sie auch eine ausserordentliche Veranlasung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu suchen ist. Es scheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Musik, Gesang und Poesie hervorgebracht habe. Wir werden also auf die Entdekung des poetischen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrscheinlichen Ursprung dieser Künste vor Augen haben. (*) Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetische Sprache und die Lust in abgemessenen Versen zu sprechen, und aus der Rede einen Gesang zu machen, hat entstehen können. Will man den Ursprung jener drey verschwisterten Künste begreifen, so muß man annehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorstellungen vorhanden seyn, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen sanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiose oder politische Grösse, sich des Gemüthes so bemächtigen, daß es in eine heftige oder sanfte Schwermerey geräth, in welcher die Gedanken und Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ströhmen. Wer auf diese Weise von Gegenständen gerührt wird, und zugleich ein

(*) S. Vers, Singen, Tanz, Musik.

ein zartes Gefühl für abgemessene Bewegung hat, die in der Musik den Takt und den Rythmus ausmacht, der ist der Mensch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich grossen Fühlbarkeit der Seele zu suchen seyn, die mit einer ausserordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. Die Eindrüke von Lust und Unlust sind bey dem Dichter so stark, daß er sich denselben ganz überläßt, alle seine Aufmerksamkeit auf das, was in seinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äussern Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft würken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwermerey, die, nach Beschaffenheit der Empfindung, die sie veranlaset hat, sich entweder heftig oder sanft, sowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äussert.

Dieses lebhafte Gefühl aber ist zugleich mit einer eben so ausserordentlichen Vorstellungskraft verbunden, welche nach dem besondern Genie des Dichters verschieden ist. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art, sieht in dem Gegenstand, der ihm interessant ist, Beziehungen und Verhältnisse, die ein gesetzter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth so lebhafte Eindrüke, daß seine ganze Seele davon eingenommen wurd. Mit einer ausserordentlichen Würksamkeit des Geistes bestrebte er sich, Begebenheiten und Thaten, die ihn so sehr reitzten, sich auf das Lebhafteste vorzustellen, strengte seine Einbildungskraft an, die grossen Männer, die den Streit führten, vor sich zu sehen, stellte sich selbst vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Gerassel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umstände auf jede dabey intereßirte Hauptperson machten. Um jeden Eindruk desto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt würklich in diese Personen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelassenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurd er itzt von dem Intresse der Griechen, dann der Trojaner beseelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er sich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit seiner Seele zur äussersten Anstrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus solchen Entzükungen wieder zu sich selbst kam, so fühlte er eine unwiderstehliche Begierde, das was er gesehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in diesen Sachen eine Wichtigkeit sah, die der Grösse seiner Empfindungen angemessen war; er wünschte alle Stämme der Griechen vor sich zu versammeln, um ihnen alles, was er selbst gefühlt hat, mitzutheilen. Dieser Wunsch begeistert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthusiastischen Ton eines Menschen, der seiner Nation die wichtigsten Dinge zu erzählen hat, an.

Diese Eigenschaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äussern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüthes seyn, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darin man ist, bewußt zu seyn, zur Unterstützung haben. Ohne diese Eigenschaften arten jene in blosse Ausschweiffungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit seines Auges und durch eine sehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung besitzt, mitten im heftigsten Feuer der Einbildungskraft, darin er sich selbst vergißt, keinen Pinselstrich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umrisses heraustritt, so verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls, das Nachdenken zu unterdrüken scheint. Er ist so sehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu sagen, was sich schiket, jeden Gegenstand in Beziehungen, die eine gesunde Vernunft bestimmt, zu sehen, daß ihn auch denn, wenn er ausser sich ist, die Vernunft nicht verläßt.

Also könnte man in wenig Worten sagen, der grosse Dichter sey ein Mensch von starker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geschmak, von sehr lebhafter Einbildungskraft und starken Empfindungen. Die ungleiche Mischung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältnisse dieser Eigenschaften, machen nebst dem Temperament die Verschiedenheit des dichterischen Genies aus.

aus. Anakreon ist in seiner Art so gut ein Dichter, als Homer, aber des Thejers Seele wird nur von Gegenständen einer sanften Wollust gereizt; sie zünden darin ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die sanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieser Wollust trunken schwermet er mit feinem Geschmak, wie eine Biene auf den bluhmichten Scenen seiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu saugen; und indem er diese angenehme Trunkenheit fühlt, wünscht er, der ganzen Welt sein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von grossen Gegenständen gerührt. Er sieht alles in Beziehung auf starke, männliche Tugend, weil er selbst einen hohen Geist hat, mit patriotischem Eyfer, mit kriegerischem Muth und mit Begierde zu jeder grossen oder merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menschen immer von der Seite ihrer größten Stärke ansieht, so geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein starkes Feuer, sieht alles auf der ernsthaftesten, oder kühnesten, und wichtigsten Seite an, wird selbst ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit diesen grossen Empfindungen und mit dieser starken Würksamkeit verbindet er einen durchdringenden Verstand, einen unerschöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit solchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede sinnliche Scene mit den lebhaftesten Farben, mit Lieblichkeit oder Grösse, als ein wahres Gemählde sichtbar darstellt. Also zeiget er das dichterische Genie in seiner höchsten Grösse.

Mit diesen Talenten kann ein Mensch sich selbst zum Profeten, zum Lehrmeister und Wolthäter seiner Nation, und so gar aller gesitteten Nationen machen; denn unter allen Menschen von Genie ist es keinem so leicht, sich um das menschliche Geschlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantasie giebt jedem Gegenstand einen unwiderstehlichen Reiz, die Schärfe seiner Beurtheilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm stehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umstände mit sich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manch andre Gestalt, in die er seine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menschen entdekt oder gesagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muster der Sitten, der Tugenden, grosser Thaten, dieses alles legt er würksam in den Geist und die Gemüther der Menschen. Noch nirgend sind die Menschen weder so verständig, noch so gut, noch so gesittet, als sie es seyn könnten. Also stehen dem Dichter noch überall Wege offen, sich um sie verdient zu machen.

Wer aber dieses Verdienst erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher gesprochen worden, auf die edelste Weise anwenden. Er muß sie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menschen zu würken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantasie, die lebhafte Rührung der Empfindung müssen angewendet werden, die Menschen mit sanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht süß zu machen, sie von ihrem wahren Interesse zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schiksals leichter zu machen, die Bitterkeit des Kummers zu versüßen, die Leidenschaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie Orpheus, mache er wilde Menschen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorsam der Gesetze; wie Tyrtäus, mache er sie gegen die Feinde des Staates unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch seine Gesänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieses sind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer sich aber begnüget, seine poetischen Talente blos anzuwenden, unsrer Phantasie lachende und tanzende Bilder vorzumahlen; Vorstellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden, den wollen wir zwar als einen guten Gesellschafter freundschaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Gesang uns belustiget, ernähren; aber unser Vertrauter soll er nie werden. Wir werden seinen Gesang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr sagen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine so außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und so gar in eine Art Raserey zu gerathen, blos um andre zu ergötzen; wir werden eine Vergleichung zwischen ihm und dem Solon anstellen, der vor seinen Bürgern auch als ein Schwermer, in einer Art Raserey erscheinet, und ihnen eine Elegie vorsingt, dabey aber die grosse Absicht hat und auch erreicht, ihnen heilsame und

sehr

sehr wichtige Entschlüsse beyzubringen (*). Wir wollen ihm sagen, daß auch Werke von grossem und ernsthaften Inhalt von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, grosse Vorzüge haben können. Daß der lehrreiche Homer,

(*) S. Plutarch im Solon.

Qui quid sit pulchrum; quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit (*).

(*) Hor. Epist. I. 2.

reizende Annehmlichkeiten zur Ergözung der Einbildungskraft habe (†).

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Plaz unter wolgesitteten und verständigen Menschen gerne gönnen, so erstrekt sich dieses nicht auf diejenigen, die uns mit eben so unwizig als unsittlichen Gesängen, gleich Fröschen, die aus Sümpfen quaken, beschwerlich fallen. Die Zahl solcher Undichter ist so groß, daß sie die Poesie überhaupt in die Gefahr sezen, als etwas verächtliches angesehen zu werden; sie sind es, die der edelsten aller edlen Künste die schweeren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opiz klagt, und die noch izt diese göttliche Kunst drüken. Der Vater der deutschen Dichter sagt, daß einige „aus der Poeterey, nicht weiß ich, was für ein geringes Wesen machen, und sie wo nicht gar verwerfen, doch nicht sonderlich achten, auch wol vorgeben, man wisse einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er sich in dieser angenehmen Thorheit und ruhigen Wollust so vertiefe, daß er die andern Künste und Wissenschaften, von welchen man rechten Nuz und Ehre schöpfen kann, gemeiniglich hindan setze. Ja wenn sie einen gar verächtlich haben wollen, so nennen sie ihn einen Poeten: Wie denn Erasmo Roterodamo von groben Leuten geschehen ::: Sie wissen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu sagen, und erinnern, es sey keiner ein guter Poet, er müsse denn zugleich ein böser Mensch seyn. (††)„ Diese Vorwürfe scheinen einen groben Unverstand, oder tollkühne Schmähsucht zum Grund zu haben, so bald man sich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und Männer von dieser Art, Dichter gewesen sind; aber was für eine grosse Liste von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die diese Beschuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann sowol zur Beschimpfung der schlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrüklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feinesten Kenner (*). Ich muß gestehen, sagt er, daß schweerlich eine abgeschmaktere Gattung Menschen irgend wo zu finden ist, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit woltönend zusprechen, wegen eines unüberlegten abgeschmakten Wizes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art, so wol Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz anders Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zusammenhangend, und in sich selbst wol abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenschaft, und kennet genau jeder derselben Ton und Maaß, wodurch er sie mit Richtigkeit schildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterscheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der sittliche Künstler, der auf diese Weise dem Schöpfer nachahmen kann, und eine solche Kenntnis der innern Gestalt und des Baues seiner Mitgeschöpfe hat, wird, wie ich denke, schweerlich sich selbst mißkennen, oder über diejenigen Verhält-

(*) S. Shaftesbury Advice to an Author, Part. I. sect. 3.

(†) Ha grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte sua mi conduce à rimmirar, come con gli occhi propri, la famosa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maravigliosi giri d'Ulysse ramingo sul mare. Muratori della perfetta poesia L. I. c. 14.

(††) Opiz von der deutschen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jesuit Strada über den Mißbrauch der Poesie zu seiner Zeit führet, sind auch izt nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta nostra haec aetas videt, adeo postremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de faece; ut sanctum poetae olim nomen timide jam à bonis usurpetur, perinde quasi honesto ingenuoque viro poetam salutari convicio ac dehonestamento sit. Strada Prolus. Acad. L. I. prol. 3.

hältnisse unwissend seyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus. Und ob gleich nichtswürdige Menschen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können; so ist es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und sittliches Gefühl sich da finden sollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.„

Es ist zu wünschen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geschmaks auf sich genommen haben, die Dichter öfterer und ernstlicher, als sie es thun, an die Würde ihres Berufs erinneren. Gar zu ofte loben sie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu sehen, ob diese, an sich zwar angenehme und nöthige Theile der poetischen Kunst, auf eine Materie angewendet worden, die Menschen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbestimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun ist, intressant seyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feinesten und verständigsten Theil einer Nation etwas zu sagen, das auf seine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einflus habe. Der Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß nothwendig über Menschen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er schreibt; oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft, dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Würksamkeit zu geben wissen, wenn sie anders auf seinen Gesang hören sollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn sie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden sind; nur eine große Kenntnis des menschlichen Herzens, eine scharfsinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine gesunde Beurtheilungskraft des wahren und falschen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunst gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anspruch auf die Hochachtung seiner Nation machen kann.

Dichtkunst, Poesie.

Die Kunst den Vorstellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieses mit dem Redner gemein, daß er vermittelst der Rede in andern gewisse Vorstellungen erweket; aber die besondre Art, wie jeder seinen Zwek zu erreichen sucht, macht den Unterschied zwischen der Beredsamkeit und Dichtkunst. Der Redner behandelt seinen Stoff als ein Mensch, der sich besitzet, der sieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von seinem Gegenstand lebhafter gerühret, er wird davon so hingerissen, daß er in Begeisterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher seine Phantasie freyer und lebhafter würket. Daher kommt es, daß er seinen Gegenstand anders sieht, als andre Menschen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos eingebildete, als würklich vorhanden vorkommt; daß seine Vorstellungskraft durch die geringste Veranlasung eine Menge Nebenbegriffe aufweket, die ihn eben so lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in seiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird also ihrem Inhalt nach sinnlicher, und an Materie reicher; er mischet unter das würklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des würklichen giebt; die Vorstellungen haben weniger Zusammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch diese ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derselben gerührt wird, sehr verschieden behandelt; es zeiget sich auch natürlicher Weise eine eben so grosse Verschiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, so stark, so nachdrüklich und pathetisch er auch wird, ist doch immer der Ton eines Menschen, der weiß, was er spricht, und vor wem er spricht; aber der Ton des Dichters ist durchaus, auch da wo er blos sanft fließt, schwermerisch und durch abgemessene Schritte, durch mehr Klang und Musik von dem Ton der gemeinen Rede unterschieden; es ist der Ton eines Menschen, der, von seiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon spricht, dessen Worte, wenn es auch gemeine Worte sind, wenigstens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners ist von des Dichters seinem stark unterschieden. Jener nihmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menschen, dieser findet den gemeinen Ausdruk selten stark genug; ungewöhnliche Figuren und Versetzungen, kühne Methaphern, Bilder, die dem

dem anschauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verstand entwikelt, sind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf diese Weise muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, sowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verschieden werden; und deswegen theilet sich die Kunst der Rede in die zwey Hauptäste, die Beredsamkeit und die Dichtkunst.

Der Grund der Dichtkunst ist in dem Genie des Dichters zu suchen, und die verschiedenen Zweyge derselben, oder die Gattungen der Gedichte entstehen sowol aus der besondern Art des dichterischen Genies, als aus den besondern Veranlasungen dazu. Von jenem ist in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden; von diesem aber wird in dem Artikel Gedicht gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunst, ihre Anwendung und Würkung übrig.

Der Gegenstand der Dichtkunst, oder die Materie, die sie bearbeitet, ist jede Vorstellung des Geistes, die klar genug ist, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und interessant genug, die Gemüther der Menschen einzunehmen. Sie scheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredsamkeit. Diese muß das Interessante ihres Stoffs in der Materie selbst suchen, da der Dichter durch die Wärme seiner Empfindung, Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft und den sonderbaren Gesichtspunkt, in welchen ihn seine Laune setzet, auch den schlechtesten Stoff intressant machen kann. Der Gesang einer Nachtigall, so gar eines Insekts (*) kann ihn so reizen, seine Einbildungskraft und sein Herz so erwärmen, daß er in die angenehmste Schwermerey von sanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantasie vor seinen Augen sieht; dieses reitzt ihn durch einen dieser Empfindung angemessenen Gesang auch uns in den angenehmen Gemüthszustand zu setzen, darin er sich befindet. So bildet der Dichter durch sein Genie einen schlechten Stoff, den der Redner ungebraucht lassen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der schon an sich selbst reich ist, giebt er durch seine eigene Gedanken, Phantasien und Empfindungen, einen Ueberflus an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorstellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopstok bey dem Leiden und dem Tode Jesu? Nichts scheinet so geringe, das die Dichtkunst nicht intressant, und nichts so groß, das sie nicht noch weit mehr vergrössern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter seinen Gegenstand nicht, wie er in der Welt vorhanden ist, sondern wie sein fruchtbares Genie ihn bildet, wie seine Phantasie ihn schmüket, und was sein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit geniessen. Wir sehen durch ihn mehr die Scenen, die seine Phantasie und sein Herz beschäftigen, als Scenen der Natur. Also wird einem Dichter, dessen Kopf und Herz merkwürdig sind, der geringste Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung seines Charakters wählen; der einen grossen und ernsthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieser Wahl hat er, wenn ihn Verstand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rüksicht auf die, die seine Gesänge hören sollen. Nicht jeder ausserordentliche Zustand seiner Einbildungskraft oder seines Herzens ist ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfus des Apollo der Welt zu entfalten; so wol seine eigene Ehre, als das, was er der Gesellschaft, darin er lebt, was er den Menschen überhaupt schuldig ist, leitet seine Wahl, und dadurch versichert er sich der Hochachtung und Dankbarkeit seiner Zeitgenossen und der spätheften Nachwelt.

(*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

Dieses sind die Würkungen der Dichtkunst auf den Dichter. Nicht weniger wichtig sind die, welche sie auf die Gemüther der Menschen hat, die dem Dichter ein aufmerksames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten sehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entstanden ist, wieder in die Herzen dringt, so ist der Dichter ein Meister über die Herzen der Menschen. Nicht nur die Gedanken und Bilder selbst, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindsamen Herzens; auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede bestätigen es, und lassen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforschliche Tiefe des menschlichen Herzens zeiget sich auch darin, daß bisweilen Vorstellungen, die sehr oft ohne alle Würkung vor uns vorübergegangen, blos durch eine glükliche Wendung, selbst nur durch den Ton der Worte, in denen sie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, sich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man schon tausendmal ohne Kraft gedacht und empfun-

ben hat, thun oft eine erstaunliche Würkung, (*) blos weil sie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunst ist vermögend, uns die Vorstellungen an die Hand zu geben, die in jedem besondern Fall in dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünschen. Aber der Dichter, dessen tieffühlendes Herz izt von einem Gegenstand durchdrungen ist, äussert seinen Gemüthszustand auf eine Weise, die uns in dieselbe Empfindung setzet. Der Dichter, der izt selbst einen unüberwindlichen Muth fühlet, flößt auch uns ihn ein. Ist er von harten Schlägen des Schiksals getroffen standhaft, so werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtschaffenheit, so wärmet er auch unsre Herzen mit derselben Gluth; sehen wir ihn mit der freudigsten Erwartung dem Tod entgegen gehen, so erlöscht auch in uns die Liebe zum Leben. Also kann die Poesie jede Triebfeder der Seele in Würksamkeit setzen, und mit zauberischer Kraft über die Herzen der Menschen herrschen. Diese Würkung hat sie nicht nur denn, wenn sie von feiner Kunst und tiefforschender Critik unterstützt wird: blos Natur und Genie sind dazu schon hinlänglich. Die Dichter scheinen noch immer die Größten zu seyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunst dem Genie sich zur Gehülfin angebothen hat. (†)

(*) S. Lied.

Eine so wichtige Kunst verdiente in der genauesten Verbindung mit Religion und Politik zu stehen. Die menschliche Natur ist groser Dinge fähig, obgleich der Mensch selten grose Dinge thut. Die Dichtkunst von Religion und guter Politik geleitet, kann das Grose, das in ihm liegt, würksam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philosophen alle Künste unter der Aufsicht und den Befehlen der Politik stehen sollten, (*) so würde die Dichtkunst mit ihrer Schwester der Beredsamkeit, als die wichtigsten, vorzüglich die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber verdienen. Dieses ist auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falsche Politik aufgekommen, die meisten Gesetze zum einseitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geschehen. Die jüdischen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Gesetzgeber waren entweder selbst Dichter, oder hatten solche zum Dienst der Politik bey sich. Man weiß, was für einen ansehnlichen Rang sie bey den verschiedenen Celtischen Völkern den Barden gegeben. Aber izt bemühet sie sich mehr diejenigen Künste zu ermuntern, und in ihren verschiedenen Würkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben scheinen. Die göttliche Kunst die Gemüther der Menschen zu lenken, den Verstand mit Vorstellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Würkung die Seele ihre wahre Gesundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlassen. Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmlische Feuer, das die Muse in seiner Seele angezündet hat, unsern Geist erleuchtet und unser Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindsam werden, der durch seine reizende Gesänge heilsame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen würksam macht.

(*) S. Aristot. Ethic. L. I c. 2.

Der Ursprung der Dichtkunst ist unmittelbar in der Natur des Menschen zu suchen. Jedes Volk, das sich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu schwingen gewußt, hat seine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlasungen gehabt, das, was sie stärker, als andre gedacht und empfunden, unter sinnlichen Bildern und in harmonischen Reden ihnen vorzustellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon sie durchdrungen ist, mitzutheilen. Ohne Zweifel sind die ersten Dichter jeder Nation Menschen von grösserm Genie und wärmern Empfindungen als andre gewesen, die in ihrem Verstand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten gesucht haben. Man hat auch in den Geschichten der Völker, ob sie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung sich zu entwikeln angefangen haben, heraufsteigen, Spuhren, daß die ältesten Dichter verschiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die sie entdekt und deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Sätzen vorgetragen.

So

(†) La poesie populaire & purement naturelle a des naivetés & des graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poesie parfaite selon l'art: comme il se void és villanelles de Gascongne & aux chansons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoissance d'aucune science, ni même d'écriture. Montagne. L. I. c. 54.

So bald dieser erste Keim der Dichtkunst die Menschen auf die Mittel, nüzliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerksam gemacht hatte, entdekten sie auch, daß außer dem gut abgemessenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder eine ähnliche Würkung thun, und so wurd nach und nach die poetische Sprach entdeket und gebildet. Vermuthlich sind die ersten poetischen Versuche überall blos einzele Verse, wie unsre meiste Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Versen bestehende Säze gewesen. Als die Kunst zunahm, erfand man Mittel durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Geseze und was zur Religion gehörte, wurd in diese neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotischen Muth zu stärken. Die edelsten Seelen von lebhaftem Genie wurden blos durch die Musen ermuntert Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und so wurd die Dichtkunst zur Lehrerin und Führerin der Menschen. Manche Nation erkannte den Nuzen dieser Kunst auf die Gemüther zu würken so lebhaft, daß sie die glüklichen Menschen, die sie besaßen, mit besondern Vorzügen belohnten, und so kam die Ordnung der Profeten oder Barden auf.

Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke, wär ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies: aber sie fehlt überall. Am meisten weiß man von dieser Geschichte, in so fern sie die Griechen betrift. Man kann sie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben so viel Gestalten, in denen sie sich gezeiget hat. Die erste Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, ist die, darin sie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittensprüche, oder auch sehr kurze Aeusserungen irgend einer aufwallenden Leidenschaft gewesen, die tanzend gesungen worden. In dieser Zeit war sie noch keine Kunst; wer etwa bey einer Versammlung ein ausserordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Gesang und Tanz, bey welchen der Gegenstand der Leidenschaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äussern sich gegenwärtig bey den noch nicht gesitteten Völkern in Canada die ersten Versuche in Musik, Tanz und Poesie. Einige scharfsinnige Männer haben in der mosaischen Geschichte der ersten Menschen noch Spuhren solcher unförmlichen Gesänge entdeket. Aristoteles scheinet eben diesen Begriff vom Anfang der Kunst gehabt zu haben, und nennt diese ersten Versuche αυτοχηδιασματα (*) oder Werke, die aus Instinkt, ohne Absicht, entstanden sind.

(*) Poetic., c. 4.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon in dieser Zeit die poetischen Versuche Spuhren von dem verschiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyrischen, des epischen und des dramatischen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des Thespis ist noch nicht sehr weit von diesen rohen Gestalten der entstehenden Dichtkunst entfernt; dennoch versichert Plato, daß die ersten Versuche der Tragödie sehr weit über die Zeiten des Thespis heraufsteigen. (†) Das lyrische scheinet natürlicher Weise die älteste Gattung zu seyn, da es durch den Ausbruch der Leidenschaften verursachet worden, und die Lustbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anstellt, konnen auch Spuhren der nachher entstandenen epischen Poesie gezeiget haben.

Auf diese erste Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die scharfsinnigsten unter den Autoschediasmatisten, oder den durch Instinkt gebildeten Poeten, über die Form und Würkung der ersten Versuche nachgedacht, und nun aus Absichten, entweder sich ein Ansehen unter dem Volke zu geben, oder dasselbe nach ihrem Willen zu lenken, oder würklich aus väterlicher Zuneigung ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, sowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieser zweyten Zeit scheinen Lehrer, Gesetzgeber, Häupter und Führer der Völker gewesen zu seyn. In diese Zeiten möchte man, wiewol vielleicht schon etwas späth herunter, die ersten Dichter sezen, die von den Griechen nahmhaft gemacht werden, und deren Gesänge unter der Nation aufbehalten worden. Orpheus besang in dieser Zeit die Cosmogonie oder den Ursprung der Welt, und sein von den Aegyptiern gelerntes System der Theologie. Musäus sein Schüler besang in der Redeart der Orakel, (in dunkeln Hexametern)

(†) Pl. in dem Gespr. Minos. Ἡ δὲ Τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ, ὡς οἴονται, ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη, οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου. Ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὑρήσεις ὂν τῆς δε τῆς πόλεως εὕρημα.

metern) denselben Inhalt. Eumolpus faßte die Geheimnisse der Ceres in ein Gedicht, und trug darin alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. Thamyris besang den Krieg der Titanen, ein allegorisches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieses Zeitpunkts einigermaassen mit den Propheten des jüdischen Volks vergleichen. Aus dieser Zeit haben sich verschiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, sind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunst ist die, da sie angefangen, als eine zu einer besondern Lebensart gehörige Kunst angesehen zu werden, da die Sänger einen besondern Stand ausmachten, und sonst nichts, als Sänger waren. Man könnte diese Zeit, die Zeit der Barden nennen. Diese waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerschaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulysses, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie sangen bey festlichen Zusammenkünften, sowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Gesellschaften, Lieder von allegorischem Inhalt über die Götterhistorie, oder von Heroischem über die Thaten der Helden. Sie scheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Grossen, die sie unterhielten, gewesen zu seyn. Dergleichen Sänger sollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unsre Tage von den Häuptern der schottischen Stämme unterhalten worden seyn. An das End dieser Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden setzen wir den Homer.

Die vierte Zeit ist die, da durch Abschaffung der königlichen Regierung in den meisten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menschen eingeführt worden, und keine Grossen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da scheinet es abgekommen zu seyn, die Sänger als Menschen von einem besondern Stand, oder von besondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Gesänge der Barden waren noch übrig und wurden gesungen. Wessen Genie sich gegen die Dichtkunst lenkete, der wurd ein Dichter, ohne von jemand dazu bestellt zu seyn, und vermuthlich, ohne die ihm sonst gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte sich, wie noch itzt unter uns geschieht, auf die Dichtkunst, entweder blos beyläufig aus unwiderstehlichem Trieb des Genies, oder um sich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieser Zeit in zwey Classen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienst der Religion, der Philosophie und Politik; ein andrer blos zu seinem Vergnügen, und diese machten damals die Classe der Menschen aus, die itzt unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man sie in Frankreich nennt, der schönen Geister bekannt sind. Die erstern sahen die Dichtkunst aus dem edlen Gesichtspunkt, als eine Lehrerin der Menschen an, die ihnen als Philosophen, oder Menschen, die das Glük hatten, über sittliche und politische Angelegenheiten richtiger als der grosse Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu sehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die sie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Hesiodus, Aesopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlasung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeschylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Diese haben die künstliche Poesie auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcäus und viel andre, haben zuerst die Dichtkunst blos zum Vergnügen, zur Belustigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man sich die Dichtkunst, so wie die Venus unter zwey Personen, einer himmlischen und einer irrdischen, vorstellen; jene von erhabener, diese von buhlerscher Schönheit.

So lange Griechenland seine Freyheit genoß, und die vorzüglichsten Genie ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf lassen konnten, erhielt sich die Dichtkunst auf der Höhe, auf welcher sie allen Künsten vorzuziehen ist. Als aber mit der Freyheit auch die grossen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, müßte nothwendig auch die Dichtkunst ihre beste Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menschen gesittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, schweiffte man schon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurd unnütze oder gar schädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolomäer in Aegypten, beruften die witzigsten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philo-

Philosophen und Rathgeber, sondern blos als Personen von angenehmen Talenten, die man zu guten Gesellschaftern brauchen konnte. Dieses zeugte ein neues Geschlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und seine Zeitverwandten, sondern aus Mode, oder den Grossen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmsucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verschiedenen Dichtungsarten versuchten. Unter diese gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden sind. Diese waren also Schriftsteller von der Art, wie sie noch itzt Mode sind, und suchten als solche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu seyn, sondern durch ihre Talente berühmt zu werden, und mit ihnen fieng das silberne Zeitalter der Dichtkunst an.

Man muß gestehen, daß sie, ob sie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter sehr gut nachgeahmt haben. Sie stehen deswegen unmittelbar nach den besten Originaldichtern, und können als Muster für die Neuern angesehen werden. Aber nach ihnen kam die griechische Dichtkunst allmälig in Verfall, und sank immer tiefer, wiewol sie noch bis in die Zeiten der römischen Kayser beträchtliche Reste ihrer ehemaligen Schönheit behalten hat.

Es wäre für dieses Werk zu weitläuftig, die verschiedenen Zeiten der Dichtkunst andrer Völker aufzusuchen. Ihr Ursprung und ihre verschiedenen Schiksale sind, da sie von dem Genie der Menschen abhangen, das im Grund immer dasselbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verschiedenen Gestalten der deutschen Dichtkunst dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläßig genug, daß die Alten deutschen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spuhr von ihren Gesängen mehr übrig ist. Die Gesänge Oßians, eines alten caledonischen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unsre Barden schliessen können, lassen uns vermuthen, daß es den deutschen Bardengesängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte sich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit sittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder so biegsam, noch so reich, noch so wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geschmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in so vollem Maaße verliehen hat. So weit das griechische Clima an Lieblichkeit das, so unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, so weit mag Homers Sprach und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutschen Bardengesängen vorgekommen. Man sieht an den ältesten Ueberbleibseln der deutschen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodischer Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutschen sehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechischen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Christenthums abgekommen sind, scheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutschen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu seyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten besungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und persönliche Verdienste verstorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheyferung in Gesängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Gesanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anschein nach eine Gebuhrt des XIII Jahrhunderts ist, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten gesungen haben. Wir hören öfter (sagt der Dichter) von alten Begebenheiten singen, wie schnelle Helden fochten, wie sie feste Schlösser zerstöhrt, wie sie Friede und Bündnis gebrochen; wie viel reiche Könige umgekommen. Nun ist es Zeit, daß wir an unser eigen Ende denken (†). Es läßt sich vielleicht aus dieser Stelle auch schliessen, daß Gedichte von geistlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich gewesen, da der Dichter seinen Inhalt dem, wie es scheinet, gewöhn-

(†) Wir horten je dikke singen
Von alten dingen,
Wi snelle helide vahten
Wi si veste burge brechen
Wi sich lieb in vuiniscefte Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu ist ciht daz wir dencken
Wi wir selve sülin enden.

gewöhnlichen kriegerischen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen setzet. Wenn man von dem Werk, dessen so eben erwähnt worden ist, auf den damaligen Zustand der deutschen Dichtkunst schließen kann, so hat es diesen alten Dichtern weniger an poetischem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indessen sieht man doch itzt, seit dem der unermüdete Eyfer unsers um die deutsche Litteratur und den guten Geschmak unsterblich verdienten Bodmers, die Maneßische Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat; daß in dem XII und XIII Jahrhundert die blühendste Zeit der deutschen Dichtkunst gewesen ist. Die Kayser aus dem schwäbischen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geschmak und eine große Liebe zur Dichtkunst unter dem deutschen Adel ziemlich herrschend worden. Die aus diesen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte sind in großer Anzahl. Nur die Maneßische Sammlung (†) enthält Lieder von 140 Dichtern, darunter viele vom höchsten Rang sind, als Kayser Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen, viele Marggrafen und Fürsten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunst einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunst, die als eine fremde Waare griechischen oder lateinischen Ursprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, sondern eine Dichtkunst, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrschenden Empfindungen der damaligen großen Welt entsprungen ist, die also ganz natürlicher Weise einen eben so unmittelbaren Einflus auf die Gemüther der Menschen haben mußte, als die ehemaligen Gesänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in diesem schönen Zeitpunkt Deutschlands herrschten die höflichsten und galantesten Sitten, die zärtlichsten Empfindungen so wol der Liebe, als der Freundschaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das schöne Geschlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach diesem Ton war der Geist der damaligen Dichter gestimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerst gegeben, durch ihr Genie verschönert, in angenehmen Gesängen wieder mittheilten. Es scheinet, daß damals, wenigstens in Oberdeutschland, kein Hof gewesen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer sagt sehr angenehm von diesem schönen Zeitpunkt der Dichtkunst:

Hier ist poetisches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
Dichter in seinem Schoos zu erziehen.
Kein anmuthig Gefild liegt zwischen dem Rhein und der Limmat,
Da nicht ein Dichter die Minn' und den May sang.

Und von der Muse Helikons sagt er in Beziehung auf diese Zeit:

Ihr dient ein fürstliches Volk von Graven, Werthen und Frien,
Der Ausbund des allemannischen Bluts.
Sie sangen einst um das Gefeld des Rheins, der Donau, der Elbe,
An Schwabens, an Oestrichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunst, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindlichen Menschen, deren Genie durch die Schönheit der griechischen und römischen Dichter, die sie zufälliger Weise durch die Schulgelehrsamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; sie war, wie sie ihrer Natur nach seyn muß, ein aus den Sitten der Zeiten entstandenes und auf dieselben wieder zurückwürkendes Geschäfft. Die erwähnte Sammlung der Minnesinger enthält zwar meistens Lieder von galantem Inhalt; aber diese Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunst. Wir haben auch daher noch Werke von verschiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moralische Gedichte und einige von epischem Inhalt und ritterlichen Thaten. (††) Ueberhaupt scheinet es, daß die Dichtkunst dieses Zeitpunkts ganz in dem Geschmak der provenzalischen Dichter gewesen, deren Werke noch häufig in den französischen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Nostradam, ein Bruder des bekannten Profeten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epischen Gedichten dieser Zeit hat

(†) Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend &c. Zurich bey Orell u. Comp. 1758. 4. 2 Theile.

(††) Eines der beträchtlichsten ist das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

hat man Mühe sich über das Abentheuerliche, das darin herrscht, wegzusetzen, auch herrscht der Aberglaube in voller Stärke darin; aber weder die Charaktere der handelnden Personen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des XIV Jahrhunderts nahm die schwäbische Dichtkunst stark ab, in der Mitte desselben war sie schon sehr schlecht, und der gute Gesang gieng unter. Weder der Hause der im XV und XVI Jahrhundert entstandenen Meistersänger, noch die Verfasser der ungeheuren dramatischen Stüke des leztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geschichte der Dichtkunst einen Plaz. Aber die Kirchenverbesserung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunst einen günstigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieser Zeit geistliche Lieder, die völlig die Sprach und den Ton haben, der dieser Gattung zukommt; nur sind sie unter der grossen Menge ganz schlechter so einzeln, daß sie keine Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtkunst machen können, die man von den Zeiten der schwäbischen Dichter an bis in das XVI Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in diese Zwischenzeit fallen, für erloschen ansehen kann.

Die Sitten und der Geschmak der Nation scheinen der Dichtkunst entgegen gewesen zu seyn; man fand mehr Gefallen an theologischen Untersuchungen, als an schönen Gegenständen der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger Johan Fischart und Sebastian Brand, die am Ende des XV und Anfange des XVII Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem poetischen Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyspiel beweißt hinlänglich, daß die Sitten und der Geschmak der damaligen Zeiten schlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunst günstig gewesen. Die grosse Welt hatte das Gefühl dafür verlohren; sie gerieth dem Pöbel in die Hände (*), und ward von ihm so gemißhandelt, wie sie noch in den Schriften Hans Sachsens aussiehet.

(*) S. Sammlung critischer, poetischer und andrer geistvoller Schriften, 7 St. s. 54.

In der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts erschien Martin Opitz, den die neuern Dichter Deutschlands für den Vater der erneuerten Dichtkunst halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, sondern auch hinlängliche Kenntnis der Alten um es auszubilden, und Geschiklichkeit die Sprache dem starken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu seyn.

Nach einer so langen Barbarey, in welche die deutsche Dichtkunst versunken gewesen, hätte dieser große Dichter nicht nur durch sein Beyspiel andre Köpfe zur ächten Poesie wieder ermuntern, sondern der Nation selbst einen Geschmak daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Fast noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz so schöne Proben von starken Gedanken, von einer natürlich fliessenden und dabey sehr nachdrüklichen Sprache gegeben, sah Deutschland eine Menge schlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringste Aufmerksamkeit verdienten. Und obgleich in dieser Zeit hier und da einzele Spuhren des ächten poetischen Geistes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines Logau und eines Wernike erschienen, so bedekte doch auf der einen Seite ein falscher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geschmak die ganze deutsche Litteratur.

Erst gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig schönen und starken Geister durch die Dike der Finsternis hindurch, und zeigte Deutschland in vortrefflichen Proben, so wol das helle Licht der Critik, als den wahren Geist der Dichtkunst. Bodmer, Haller, Hagedorn sind die ersten gewesen, die den Schimpf der Barbarey in Absicht auf die Dichtkunst, von Deutschland weggenommen. Nun haben wir seit dreyßig Jahren manchen schönen Geist, manchen angenehmen, auch manchen starkdenkenden Dichter gesehen; wir haben von einheimischen Dichtern Proben, daß der Geist, der den Homer, Pindar und Horaz belebet hat, unter dem deutschen Himmel nicht fremd sey. Alles scheinet uns gegenwärtig ein schönes Jahrhundert für die deutsche Dichtkunst zu versprechen. Aber der Geist und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch seinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunst auf die Gemüther an sich empfinden und weiter ausbreiten sollte — Wird dieser Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunst blos eine Beschäftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anscheinende Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem ansehnlichsten Theile der Nation so allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der schwäbischen Dichter gewesen ist?

Werden unsre Dichter diesem Theil der Nation wichtige Männer seyn? Werden wir Dichter sehen, die es nicht deßwegen sind, weil ihr noch junger Geist von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, sondern von dem Geiste getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz seine starken Oden an das römische Volk eingegeben hat? (*) Diese Fragen muß die Zukunft beantworten.

(*) Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

Dichtkunst. Poetik.

Eine so wichtige Kunst, als die Poesie ist, verdienet von Männern, die den feinesten Geschmak mit der schärfsten Beurtheilung vereinigen, in ihrem psychologischen Ursprung, in ihren mannigfaltigen Aeusserungen und in ihrer besten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deswegen, daß durch die beste Theorie dieser Kunst ein Dichter könnte gebildet werden; denn nur die Natur kann dieses thun; sondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Bestimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem sie fortgehen müssen, um zu dem Grad der Grösse zu kommen, dessen ihr Genie fähig ist.

Obgleich sehr viel zu dieser Theorie dienendes geschrieben ist, so fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunst. Die, welche davon geschrieben haben, fanden das, was sie voraus setzen sollten, die Theorie der schönen Künste überhaupt, nicht vor sich, deswegen liessen sie sich in vielerley Beobachtungen und Untersuchungen ein, die die Poesie mit allen andern schönen Künsten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künste, oder die Aesthetik voraus setzet, so scheinet die Poetik insbesondere folgende Untersuchungen zu erfodern. Zuerst eine richtige Bestimmung des eigenthümlichen Charakters der Poesie, wodurch sie zu einer besondern Kunst wird, und der besondern Mittel, die sie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künste zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Bestimmung seines absonderlichen Genies zu betrachten seyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künstler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichts fest zu setzen und bestimmt zu zeigen seyn, wodurch es sich von jedem andern Werk der redenden Künste unterscheidet. Es würde sich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetisch ist. Hierauf müßte man versuchen, die verschiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu bestimmen, und den besondern Charakter einer jeden Gattung festzusetzen. Man müßte den Ursprung der Gattung und Arten in der Natur des poetischen Genies aufsuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemessene Materie, die geschiktesten Formen, und den wahren Ton bestimmen.

Bey jedem besondern Theile dieser Untersuchungen müßte man eine beständige Rüksicht auf die praktische Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforschung und Ausbildung seines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er seine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er seinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in seiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem solchen System fehlet, so haben über alle zur Poetik gehörige Materien verschiedene grosse Männer alter und neuer Zeit so viel einzele Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zusammenhang ausführen wollte, die Arbeit schon sehr würde erleichtert werden.

Aristoteles scheinet zuerst die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil seiner Poetik, der auf unsre Zeiten gekommen ist, zeuget, wie die meisten Schriften dieses grossen Mannes, von scharfen philosophischen Einsichten und feinem Geschmak. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das seinige war, das immer von den ersten und allgemeinesten Grundsätzen anzufangen liebte, zu verwundren ist, sich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf seine Zeiten in der Poesie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter aussehend ist das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigsten Lehren der Kunst auf die vollkommenste Weise vorgetragen sind. Da es die grössten Geheimnisse der Kunst anzeiget, so sollte jeder Dichter dieses Werk unaufhörlich studiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geschrieben, dem es nicht erlaubt war, sich in genaue Entwiklung der Sachen einzulassen. Er spricht in dem Ton eines Gesetzgebers, dessen Wille

für

für Gründe dienet. In diesem Ton und mit nicht geringerer Scharfsinnigkeit haben in Frankreich Boileau (*), und in England Pope (**) von der Dichtkunst geschrieben.

(*) Art poetique. (**) Essay on Criticism.

Von den unzähligen in die Poetik einschlagenden dogmatischen Schriften, enthalten die in der Anmerkung hierunten (†) angeführten, das gründlichste und wichtigste, was über diese Materien bis dahin entwikelt worden.

Dichtungskraft.
(Schöne Künste.)

Das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen. Jeder Mensch besitzt dieses Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht ist niemand, der nicht nach dem Beyspiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden sind, sich einbilde; aber den Künstlern ist sie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da sie uns die sinnlichen Gegenstände nicht eben so vorstellen, wie sie dieselben aus der Erfahrung haben, sondern so, wie sie dieselben zu einer desto lebhaftern Würkung gern empfunden hätten, so müssen sie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, solche Gegenstände nach ihren Absichten zu bilden. Auch müssen sie Dinge, die nicht sinnlich sind, unter ähnlichen sinnlichen Gestalten darstellen, um das, was der Verstand schweer oder nicht lebhaft genug fassen würde, vermittelst der Einbildungskraft lebhaft zu machen; sie müssen also sinnliche Gegenstände, die genaue Abbildungen nicht sinnlicher Vorstellungen sind, erdichten können. Unter den Künstlern hat der Dichter dieses Vermögen im höchsten Grad nöthig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht, und besonders auch deswegen, weil er niemals für die Sinnen, sondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn schlechterdings nöthig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich blos auf den Verstand bezieht. Es ist also nicht ohne Grund geschehen, daß ihm in unsrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künstlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und schweere Begriffe ein körperliches Wesen, wodurch sie lebhaft und leicht faßlich; durch sie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, indem jedes einzele dadurch in sein rechtes Licht gesetzt, und die Wahrheit des ganzen augenscheinlicher wird. Denn das, was würklich geschieht, ist, wie schon Aristoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrscheinlichste; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beschaffenheit der Sache, oder über ihre Ursachen: auch ist es nicht immer das, was in seiner Art die stärkste Würkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Person des Ulysses einen vollkommen weisen und in allen Anschlägen richtig handelnden Mann, in der Person des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhaftesten und reizendsten Vorstellungen, von der Seeligkeit des gottesfürchtigen und unschuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glükseeligkeit des goldnen Weltalters; durch sie schreken uns die fürchterlichen Vorstellungen von der Hölle, die der Gottlose in seiner Seele herumträgt; durch sie wird das geistliche Wesen der Dinge uns sichtbar. (††) Der Dichtungskraft haben wir die grossen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechischer Künstler, die erstaunlichen Charaktere in einigen Trauerspielen des Shakespear, die reizenden Muster der Tugend in den Schriften des Richard-

(†) Della ragion poetica Libri due di Vicentio Gravina.
Muratori della perfetta poesia.
Reflexions sur la poesie & la peinture par l'abbé du Bos.

Von deutschen Schriften:
Die critischen Werke von Bodmer und von Breitinger.
Homes Grundsätze der Critik.
Ramlers, Batteux.
Schlegels Abhandlungen, die seinem übersetzten Batteux beygefügt sind.

(††) La favola é l'esser delle cose trasformato in geni humani ed é la verita travestita in sembianza popolare: perche il poeta da corpo a i concetti, e con animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosophia. Gravina L. I. c. 9.

Richardsons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenstände in Werken des Geschmaks gerade so rühren, als wenn sie würklich vorhanden gewesen wären, und daß ein Roman uns eben so intreßirt, als wenn alle seine Erzählungen würklich geschehene Dinge zum Grund hätten. So bald die Erdichtung wahrscheinlich ist, so begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moralische Handlung vor, so ist es eben so viel, als wenn man uns auf eine andre Weise deutliche Begriffe von diesen Sachen gegeben hätte; wir sehen daraus, wie Menschen denken, empfinden und handeln können. Dieses ist eben so viel, als ob wir die würkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muster, welche die Erdichtung uns dargestellt hat, so erweken sie eben die Bewunderung, eben den Trieb sich auf diese Vollkommenheit zu schwingen, als wenn die Sachen würklich vorhanden wären. Sind sie böse, so erweken sie eben den Abscheu, als die Würklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, so erkennen wir, was geschehen könnte, und dieses reizt unser Verlangen, unsre Bewunderung, unsern Abscheu, eben so gut, als wenn die Sachen geschehen wären. S. Theilnehmung, Wahrscheinlichkeit, Täuschung.

Die Dichtungskraft ist eine Eigenschaft der Einbildungskraft, und ist desto ausgedähnter, je lebhafter diese ist. Wem die Natur sie versagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß ersetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verstärkt werden, so kann man auch in der Dichtungskraft eine grössere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch diese gewöhnt man sich an, jeden Gegenstand, der uns vorkommt, erst genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umstände davon zu lassen, oder hinzuzuthun, und so entstehen erdichtete Gegenstände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine grosse Anzahl Maschinen gesehen hat, deswegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine grosse Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, so kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abentheuerliche ausschweifft. Darum muß in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Würksamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künstlern nicht ofte genug wiederholen, daß sie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verstandes und eines gesunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrscheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Würkung aber wichtig werden können.

Dichtsäulig.

(Baukunst.)

Diejenige von den in der alten Baukunst gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu stellen, nach welcher sie am dichtesten oder engesten aneinander kamen. (*) Nach dem Vitruvius kommen bey dieser Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, so daß der Raum zwischen zwey Säulenstämmen drey Model oder anderthalbe Säulendikke weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Festigkeit sehen wollte, so dürfte man die Säulen nie so nahe aneinander setzen; es ist also zu vermuthen, daß die Alten bey dichtsäuligen Gebäuden eine andre Absicht, als die Festigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtsäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verursachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Also schikt sich diese Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch scheinet sie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt sehr wol an, daß sich diese Art besser für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthische ist, als für niedrigere und stärkere schiket.

(*) S. Säulenstellung.

Dielenköpfe.

(Baukunst.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem dorischen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiste angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo sonst in der corinthischen und in der römischen Ordnung die Sparrenköpfe oder Modillion stehen. Und wie diese als die herausstehenden Enden der Dachsparren können angesehen werden, so kann man die Dielenköpfe für herausstehende Dielen halten; deswegen sie weniger dik oder hoch sind, als die Sparrenköpfe. Man sehe die Zeichnung

tung im Artikel Gebälke. In der Baukunst der Alten kommen sie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieser Art, den Dreyschlitzen, Sparrenköpfen und Zahnschnittern, die wesentliche Regel beobachtet werden, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe. (*) Dieses kann aber nicht bey jeder Säulenweite geschehen, es sey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwischentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit seyen. Einige Baumeister verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derselben hangen.

(*) S. Dreyschlitz.

Diesis.
(Musik)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, dessen Grösse aber verschiedentlich angegeben wird. Aristoxenus, der in seiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil desselben, (also nach unsrer Art zu reden den Ton, der mitten zwischen C und Cis fiele) eine enharmonische Diesis, den dritten Theil die kleine chromatische Diesis, den halben Ton aber die grosse Diesis.

Von dieser letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutschen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Diesis geben, weil es die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièsis oder dièse und Re-dièse genennt.

Dis.
(Musik.)

Der Name der vierten Sayte unsrer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{32}$ zu 1. Sie macht also gegen C eine merklich unter sich schwebende kleine Terz aus, wird aber anstatt der reinen kleinen Terz zu C mol gebraucht. Eben diese Sayte wird als die grosse Terz zu H gebraucht; sie schwebt aber merklich über sich, indem ihr Verhältniß $\frac{128}{135}$, anstatt $\frac{4}{5}$ ist. Endlich wird sie auch selbst als ein Grundton gebraucht, aus welchem sowol in der harten als in der weichen Tonart kann gespielt werden. Dismol kommt aber sehr selten vor, weil es sehr schweer ist, daraus zu spielen.

Discant.
(Musik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme, in Ansehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen. Diese Stimme wird deswegen von den Italiänern Soprano, und von den Franzosen le Dessus, die oberste genennt. Hiernächst nennt man auch den für diese höchste Stimme gesetzten Gesang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberste Stelle giebt.

Man unterscheidet aber in der Discantstimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieser letztere scheinet wegen der Fülle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt sich aus dem Namen dieser Stimme, der eigentlich so viel als einen zweyten Gesang bedeutet, muthmaassen, daß in den alten Zeiten der Gesang nur einstimmig gewesen, und daß geschikte Sänger, die diese Stimme mitsingen sollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu gesungen haben, (†) daß hernach dieses die Tonsetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich singen zu lassen, woraus denn endlich der harmonische vielstimmige Gesang entstanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Discant ist überall, wo er vorkommt, die Hauptstimme, weil er die höchste ist; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denselben wenden. Wenn er sich gehörig ausnehmen soll, so müssen die sogenannten vollkommenen Consonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, so viel mög-lich

(†) Deutlich erhellet dieses aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rousseau in seinem Wörterbuch unter dem Wort Discant anführet. DISCANTAT, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis *concordisque mixtionis unione.* Diese concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Consonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden ist.

sich darin vermieden werden, damit sich dieser oberste Gesang desto besser ausnehme.

Da ferner die höchsten Töne weniger nachklingen als die tiefern, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten, oder sogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, insonderheit in Tonstüken für solche Instrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es ist ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen, als tiefe, welche durch ein zugeschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden. S. Theilung.

Aus eben diesem Grunde schiken sich alle Arten der melismatischen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in diese Stimme am besten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der sanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne ofte so sehr reizend werden, in dem Grad fähig ist, als andre Stimmen.

Dissonanz.

(Musik.)

Nach dem Ursprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey sich nicht sanft genug vereinigende Töne unterscheiden kann; also einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Consonanz. Wie aber das Consoniren nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus gestimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinstimmung empfindet; so läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfange, wie bereits im Art. Consonanz ist erinnert worden.

Damit die für die Musik wichtige Materie von den Dissonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, soll erstlich der Begriff der Dissonanz, so genau als es sich thun läßt, fest gesetzt, hernach die in der heutigen Musik vorkommenden Dissonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieselben zu brauchen und zu behandeln sind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Consoniren aus einer solchen Uebereinstimmung zweyer Töne entsteht, die sie in einen Klang vereinigen, in dem man die Verschiedenheit der Töne ohne Wiedrigkeit fühlt, so entsteht das Dissoniren aus einer gewaltsamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerstreiten scheinen. Man merkt nicht nur die Verschiedenheit der beyden Töne in dem Klang, sondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen ist. Dabey ist dieses offenbar zu fühlen, daß diese Wiedrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Ansehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn sie sich so nahe kommen, daß man sie für einerley hält, so wird das Dissoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt sich hieraus nicht abnehmen, daß das Dissoniren aus etwas Widersprechendem in der Empfindung entstehe? Wenn diejenige Dissonanz die wiedrigste ist, in welcher die beyden Töne in Ansehung der Höhe nur wenig aus einander sind, so scheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, sie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in sofern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darin scheinet das Dissoniren etwas ähnliches mit der Wiedrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht sind, was sie nach unserm Urtheil seyn sollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verschiedenen Höhen der Töne eben so klar empfinden, als wir die Verschiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien sehen. Darin liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Consonanzen und Dissonanzen aus dem Verhältnis der Töne beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern sey, und indem wir dieses entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede besonders und in bestimmter Verhältnis gegen die andre vorstellen können, so ist es auch mit den consonirenden Tönen beschaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß sind, so daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmessen, und also nicht sagen können, die kürzere sey um $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ oder $\frac{1}{6}$ kleiner, als die längere, so sind wir geneigt zu urtheilen, sie sollten gleich seyn, alsdenn macht der offenbare Augenschein, daß sie es nicht sind, eine wiedrige Würkung auf uns.

Wenn diese Bemerkungen wahr sind, und sie scheinen es in der That zu seyn, so folget daraus, daß das Dissoniren zweyer Töne eigentlich darin liegt, daß man in dem aus beyden zusammengesetzten Klang etwas widersprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht ist, was er einem dunkeln Urtheil nach seyn sollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, so entsteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkele Urtheil, daß sie gleich hoch seyn sollten; die Empfindung aber widerspricht diesem Urtheil. Dieses empfinden wir noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton seyn sollten, noch gewisser wird.

Es zeiget sich hiebey noch ein Umstand, der diese Muthmaaßungen merklich bestätiget. Man kann ohne irgend etwas wiedriges zu empfinden, die ganze diatonische Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter singen, ohne das geringste wiedrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn sie auf einander folgen, nichts wiedriges, und warum haben sie es nur, wenn sie zugleich gehört werden? Ist es nicht deßwegen, weil man im ersten Falle gleich merkt, daß es verschiedene Töne seyn sollen; im andern aber urtheilet, sie sollten einerley seyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Dissoniren gegeben haben, ihre völlige Bestätigung bekommen.

Ohne Zweifel fällt jedem, der dieses ließt, dabey diese Folge ein, daß nach dieser Erklärung keine Töne gegen einander dissoniren, als die, welche um weniger als eine Terz aus einander sind, weil bekannt ist, daß die Terz nichts wiedriges mehr hat. Hieraus wird man einen Einwurf gegen unsre Erklärung des Dissonirens machen. Man wird sagen, daß verschiedene von allen Harmonisten für Dissonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer sind als die Terz, wie die falsche Quint, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen wiedrig klingen, weil man sie mit dem Grundtone, mit dem sie zugleich klingen, für einerley zu halten versucht wird.

Dieser Einwurf läßt sich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl seiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, seiner Quinte erwekt. Die Septime dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Octave, der sie zu nahe liegt. Aus eben diesem Grunde wird die Quarte, die sonst alle Eigenschaften einer vollkommenen Consonanz hat, verdächtig, weil sie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieses bey der Sexte, die der Quinte eben so nahe liegt, nicht geschehe, ist freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die schöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz desselben macht, daß das, ohnedem nicht starke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte also nichts wiedriges hat. Dieses sey von der Natur der Dissonanz gesagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder dessen Octave absteht, dissonire. 2) Daß ohne Rücksicht auf den Grundton oder dessen Octav zwey Töne, die um weniger als eine Terz aus einander liegen, wenn gleich jeder für sich mit dem Grundton consonirt, dennoch unter sich dissoniren.

Aus dem ersten Schlusse erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Absicht auf diese und auf seine Octave, die eigentlichen Dissonanzen seyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn sie gleich beyde gegen den Grundton oder seine Octave consoniren, eine von beyden eine Dissonanz sey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbundenen Consonanz erwekt, der er selbst sehr nahe liegt, gegen diese dissonire, so begreift man auch deutlich, warum die falsche Quinte dissonirt; weil sie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erwekt.

Wir haben nunmehr zu untersuchen, wie der Gebrauch der Dissonanzen in der Musik aufgekommen ist. Nachdem der mehrstimmige Gesang eingeführt worden, fanden sich auch nach und nach die Veranlasungen dazu. Die natürlichste scheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Gesang fortführte. Jederman fühlt, wie natürlich es ist, wenn der Gesang um eine Terz steigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu steigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwischen ihren ordentlichen Gang behält, so werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen sie dissoniren. Fast eben so natürlich ist es auch, daß man anstatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorschlag, von

von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieser Vorschlag ebenfalls eine Dissonanz ausmacht. Man sehe folgende Beyspiele:



Hier ist allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig consonirend; nur in dem Uebergang von der ersten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundstimme, die inzwischen liegen bleibet, dissoniren. Da diese Durchgänge dem Gesang natürlich sind, so brauchte man sie, ob sie gleich mit dem Baß dissonirend gefunden wurden. Wegen der Geschwindigkeit des Ueberganges wird die consonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und sogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergestellt.

Diese Art der Dissonanzen scheinet die erste zu seyn, auf die man gefallen ist. Man nennet sie itzt durchgehende Dissonanzen. Sie sind aber von zweyerley Art. Entweder stehen sie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Consonanzen, in die sie in der schlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechselnoten genennt; oder sie fallen auf die schlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Consonanzen über; jene sind etwas härter als diese. (*) Eine solche Dissonanz kann in der nächsten Zeit über sich oder unter sich treten, wie im ersten und zweyten Beyspiel zu sehen ist. Damit aber das, was solche Durchgänge würklich im Gesang angenehmes haben, durch das Dissoniren nicht verdorben werde, so müssen diese dissonirende Töne schnell durchgehen, und in der nächsten Zeit des Takts muß die consonirende Harmonie wieder hergestellt seyn. Kommen sie im gemeinen oder langsamen Takt vor, so können sie nicht länger als ein Achteltakt, beym Allabreve oder der geschwinden Bewegung aber, nicht länger als Viertel seyn. Sonst sind diese durchgehende Dissonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder sie selbst sind an einen völlig bestimmten Gang gebunden (wie in dem ersten und zweyten Beyspiel zu sehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch sie in seiner Fortschreitung gehemmet, also behalten in dem angeführten Beyspiel sowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den sie, wenn diese durchgehende Dissonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Dissonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Dissonanzen zu behandeln die Rede ist.

(*) S. Durchgang.

Wollte man aber solche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, so würde das Dissoniren schon so empfindlich seyn, daß man gezwungen würde, der Harmonie einen bestimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieses wird aus folgendem Beyspiel klar werden.



Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art setzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Basse G oder H nehmen, um hernach in C zu schliessen. Hat man aber, wie bey b auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Basse den Ton C einen Vierteltakt liegen lassen, und dadurch das Dissoniren empfindlich gemacht, so ist nun kein ander Mittel diese Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter sich treten lasse. Dadurch wird der dissonirende Baßton C zu einem Vorschlag

schlag; der die Harmonie nur eine zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächsten Zeit des Takts würklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Basses würde anstößig seyn.

Diese Art der Dissonanz ist also eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen grössern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu sehen ist, in der Natur dieser Dissonanz, daß sie schon zum voraus das Gefühl der Consonanz mit sich führet, folglich, daß sie ganz nahe an derselbe liege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es ist also nothwendig, daß sie in der nächsten Harmonie diesen Schritt thue. Dieses ist also der Ursprung einer zweyten Art der Dissonanzen, die man Vorhälte oder Verzögerungen nennt, und die schon strengern Regeln, als die durchgehenden Dissonanzen unterworfen sind. (*)

(*) S. Vorhalt, None, Quarte.

Man hat gemerkt, daß sie gar zu hart wären, wenn sie ohne alle vorhergegangene Veranlasung einträten. Wenn man von dem vorhergehenden Beyspiel den Baß so setzen wollte:



so würde der dissonirende Ton C ohne alle Veranlasung, als ein fremder, nicht hiehergehöriger widriger Ton eintreten, von dessen Erscheinung gar kein Grund anzugeben ist. Dergleichen plötzliche Unordnungen sind dem natürlichen Zusammenhang unsrer Vorstellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b steht, da der dissonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts schon vorhanden gewesen, und seine Fortschreitung nur verzögert, da inzwischen die obern Stimmen ihren Gang fortsetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entstehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus sah man, daß dergleichen dissonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn sie in der vorhergehenden Harmonie schon vorhanden gewesen, oder, wie man sich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Also erfodert diese Dissonanz zwey Bedingungen; sie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue bestimmte Fortschreitung; das heißt in der Kunstsprache: sie muß vorbereitet seyn und aufgelößt werden. Die Vorbereitung besteht darin, daß sie in die consonirenden Töne übergehet, an deren Stelle sie steht, oder deren Eintritt sie aufgehalten hat.

Von diesen Dissonanzen ist noch zu merken, daß sie ihrer Natur nach, um sich von blos durchgehenden Dissonanzen zu unterscheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Consonanz desto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdrüklichen Zeiten des Takts fallen, und sich auf den schlechten Zeiten auflösen. (†) Indem sie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher schon müssen gelegen haben, so entstehen daher die Bindungen. Dieses und was von ihrer Vorbereitung und Auflösung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle der Dissonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von diesen Dissonanzen nur noch dieses an, daß wir ihnen in diesem Werk den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, weil sie nur eine zeitlang die Stelle der Consonanzen, in welche sie eintreten, einnehmen, und sonst in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch diesen Namen unterscheiden wir sie von den Dissonanzen, von welchen so gleich soll gesprochen werden, die wir wesentliche Dissonanzen nennen.

Diese dritte Gattung der Dissonanzen können deßwegen wesentliche genennet werden, weil dieselben nicht wie die vorhergehenden, blos eine zeitlang die Stellen der Consonanzen, in die sie übergehen, einnehmen, sondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den consonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemischt werden.

Den Ursprung des Gebrauchs dieser Dissonanzen hat der Herr d'Alembert auf eine sehr natürliche Weise erklärt, indem er angemerkt, daß sie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchen man schliessen will, nothwendig werden. Folgende Beyspiele werden dieses deutlich machen.

Man

(†) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflösung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel None und Quarte Beyspiele vorkommen.



Man setze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C schliessen wolle; so wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müsse zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne diese Septime ist nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G stehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig consonirender Accord die Fortschreitung der Harmonie ganz unbestimmt läßt. Ferner ist auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß ist, in welchem Haupttone man sich befindet, in dem diese Harmonie sowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Diese doppelte Ungewißheit oder Unbestimmtheit in Ansehung der Harmonie und Fortschreitung wird gehoben, so bald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn diese läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Haupttones C dur sey, weil der Hauptton G dur in seiner Tonleiter nicht F, sondern Fis hat. Eben so würde man im dritten Beyspiel, in dem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen lassen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Haupttones C dur zu bezeichnen. Da nun aber diese hinzugefügte Septime stark dissonirt, so entsteht die Nothwendigkeit, sie in der nächsten Harmonie in eine Consonanz übergehen zu lassen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, dessen Quarte die Septime der Dominante ist, so tritt sie natürlicher Weise einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones.

Diese Dissonanz wird in den verschiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton (*), wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflösungen dieser wesentlichen Dissonanz deutlich angezeiget sind, zu sehen ist.

(*) S. Septime.

Dieses sind also die drey Arten der Dissonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlasungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die consonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derselben zu erweken, zugleich aber haben sie, vermittelst der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, in dem sie die Takte in einander verschlingen, und dadurch die Aufmerksamkeit unaufhörlich reizen: die dritte Art, nämlich die wesentlichen, hintern die Ruhe, die man sonst bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schlusse auf der nächsten Harmonie, und können, wenn sie in verschiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Also kann man überhaupt sagen, daß die Dissonanzen viel Lebhaftigkeit in die Musik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruk sind; da sie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuschungen des Gehörs erweken.

Endlich ist noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Dissonanzen von einer besondern Art entstehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts ist geschikter einen Ton anzukündigen, als das subsemitonium desselben, oder seine grosse Septime. Wenn man daher ganz schnell in einen Ton hineintreten will, so kann dieses füglich dadurch geschehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich seine grosse Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entstehen die übermäßigen Dissonanzen, wovon die Beyspiele in der folgenden Tabelle zu sehen sind.

Tabelle der Dissonanzen,

in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen sind.

I. Die übermäßige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

Sie ist eigentlich der Unterschied zwischen der grossen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältnis $\frac{24}{25}$; kommt aber in unserm System in viererley Verhältnissen vor.

243
256



Die beyden letzten Arten ſind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

Dieſe Diſſonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen: da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Baſſe verläßt, und ſie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch, als durch ein Subſemitonium in den nächſten Ton darüber zu gehen, als:



2) Auf folgende Weiſe, da die Erhöhung im Baſſe geſchieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat.



Auch hier wird ſie zum ſubſemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den ſie herauftritt.

II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime.

Sie macht den halben Ton aus, ſo wol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältniſſen vor.



Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Diſſonanz iſt im Baſſe, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich.



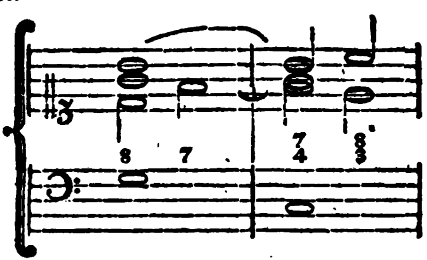
Die große Septime wird als eine weſentliche Diſſonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich in der Terz des Grundtones;



ſie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als

(†) Dieſe durchgehende Diſſonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß ſie ihnen vorgeſchrieben werden. Sie erweken eine deſto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat ſich aber in Acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geſchehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch x A gehen, weil dieſes x A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall iſt. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones iſt.

ein Vorhalt der Octave vor, in welche sie herauftritt.

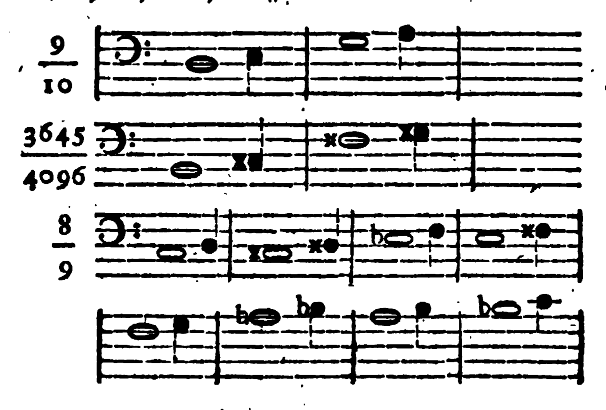


Sie ist hier, so wie die Quarte eine zufällige Dissonanz, die man auf der ersten Hälfte des Takts behält, weil sie schon gelegen hat.

Die große Septime geht also über sich, wenn sie ein Vorhalt der Octave ist, und unter sich, wenn sie die wesentliche oder hinzugefügte Septime ist.

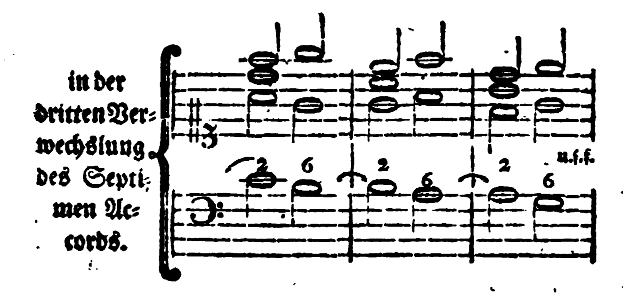
III. Die grosse Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.

Diese Secunde ist das Intervall eines ganzen, sowol großen als kleinen Tones, und kommt in dreyerley Verhältnissen vor.



Diese Dissonanzen werden eben so, wie die beyden vorhergehenden gebraucht. Nämlich

in der dritten Verwechslung des Septimen Accords.



Als eine wesentliche Septime auf der Dominante.

Als ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht.

IV. Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.

Ihr Verhältnis ist eigentlich $\frac{64}{75}$ C-Dis, auf dem temperirten System aber kommt sie in folgenden Verhältnissen vor.



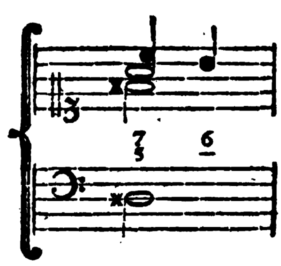
Die beyden letzten Arten sind aber unbrauchbar, weil sie würklich kleine Terzen sind.

Sie entsteht aus einer Verwechslung des Septimen Accords, in welchem anstatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieser Septimen Accord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



erstlich

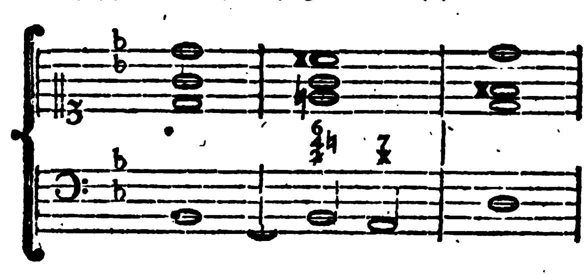
erstlich so umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt; so entsteht daher dieser Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt sie ist, übergeht,



durch nochmahlige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß gesetzt wird, entsteht dieser Accord der übermäßigen Secunde.



Diese übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Dissonanzen, als das Subsemitonium des nächsten Grundtones gebraucht, und geht deswegen über sich, wie auch in folgendem Beyspiel.



V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.

Diese Terz ist völlig unbrauchbar, weil sie, auch wo sie am größten ist, als Cis-bE, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßige Sexte kommt sie vor, wie in folgendem Beyspiel zu sehen ist.



VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermäßige Quinte.

Ihr reines Verhältnis wäre $\frac{25}{32}$, sie kommt aber in dem temperirten System in folgenden Verhältnissen vor.

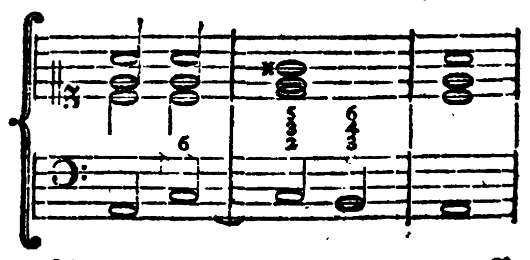


alle kleinere, z. E. [Notenbeispiel] u. s. f. sind nicht als Quarten zu brauchen, weil sie reine große Terzen $\frac{4}{5}$ sind.

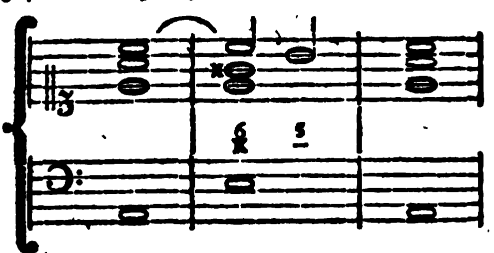
Diese Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deswegen vermindert, weil ihr Grundton im Basse, da er das Subsemitonium des folgenden Tones abgeben soll, um einen halben Ton höher genommen worden.



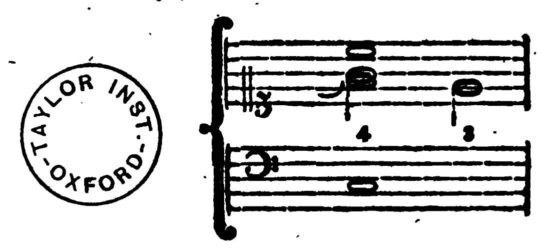
Als übermäßige Quinte kommt sie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem ersten Takt sollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf diesen Accord müßte an statt der kleinen Terz G die große Gis als das Subsemitonium von H, genommen werden. Statt dieses Accords aber wurd seine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Basse die Untersecunde C, die schon lag, vorgehalten; auf diese Weise ist der vorhergehende Gang, eigentlich aus diesem entstanden.



VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Dissonanz ist, und überall wo sie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.

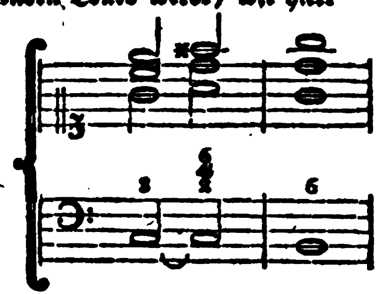


VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falsche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältnis ist $\frac{32}{45}$, sie kommt aber in folgenden Verhältnissen vor:

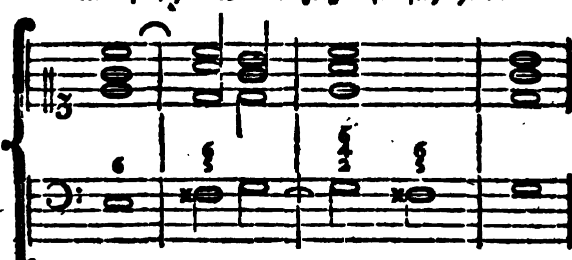


Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimen Accords die kleine Terz des wahren Grundtones in die Große verwandelt worden, damit sie das Subsemitonium des folgenden Tones werde, wie hier.



Der zweyte Accord auf C ist eigentlich die dritte Verwechslung des Septimen Accords auf D als der Dominante von G, da an statt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.

Als falsche Quinte zeiget sie sich hier:



In den beyden Accorden, wo sie hier vorkommt, hätte natürlich im Basse F müssen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subsemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die None.

Wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo sie liegt.



Distichon.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht in zwey Versen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte

hafte Weise darstellt. Es kann aber diese Benennung auch zweyen aus einem grossen Gedicht genommenen Versen gegeben werden, die einen ausser der Verbindung bestehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyspiele findet. Das Distichon kann demnach eine Aufschrift seyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors gesetzt hat.

> Qui que tu sois, voici ton maitre,
> Il l'est, il le fut ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht seyn, wie dieses, welches dem Plato zugeschrieben wird. (*)

(*) Diog. Laert.

> Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον·
> Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches sehr artig durch folgendes lateinische Distichon gegeben wird.

> Suavia dans Agathoni animam ipse in labra tenebam;
> Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Distichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter besteht, so scheinet es die bequämste Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus diesem Grunde haben schon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denksprüche in solchen Distichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Disticha Dionysii Catonis sind.

Dithyramben.

(Dichtkunst.)

Diesen Namen führten bey den Griechen gewisse Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren gesungen wurden. Da von dieser lyrischen Dichtart nichts auf unsre Zeiten gekommen ist, so läßt sich auch nicht ganz bestimmen, wodurch sie sich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygischen Tonart abgesungen, wenn die Sänger gut betrunken waren (*); daher leicht zu urtheilen ist, daß sowol das Gedicht, als die Musik etwas ausschweiffendes und wildes müße gehabt haben. Vermuthlich hatten sie auch viel dunkles, das das Ansehen einer geheimen Bedeutung haben sollte; denn Aristophanes setzet die Dithyrambendichter mit den Sophisten, Wahrsagern und Marktschreyern in eine Classe, und hält sie für Windbeutel, die mit grossen und künstlich zusammen gesetzten Worten nichts sagen. (*) Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel Geheimnißvolles hatte, und da ohne dem betrunkene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmessen, so war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz besonders und zum Theil ausschweiffendes und verwegenes haben müßten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge.

(*) Athen. L. XIV.

(*) Im dem Lustspiel die Wolken 1 Aufz. 4 Auftr.

> — per audaces nova Dithyrambos
> Verba devolvit, numerisque fertur
> Lege solutis. (*)

(*) Od. IV. 2.

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des rasenden Tones derselben; denn schreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That sehr häuffig müssen vorgekommen seyn, da der dithyrambische Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich sagt er, sie binden sich an kein Metrum. Ein alter Scholiast merkt hiebey an, daß der Gesang mit einerley Stimm oder Ton, vom Niederschlag bis zum Aufschlag fortgegangen. Aus diesem allem aber läßt sich doch die eigentliche Beschaffenheit dieser Lieder nicht genau erkennen. Pindar sagt, sie seyen in Corinth zuerst aufgekommen, und Aristoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

Ein deutscher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, sondern Siege- und Kriegesthaten sind. Der Zwek des Dichters war, wie er selbst sagt; kühne lyrische Poesien zu liefern, die den höchsten Grad der Begeisterung hätten, und in einer derselben angemessenen rauschenden und volltönenden Sprach vorgetragen wären. Dieses sind also nur in ganz uneigentlichem Verstande Dithyramben. (*)

(*) S. Briefe über die n. Litteratur XXI Theil S. 42 u.f.f.

Ueberhaupt scheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunst, nach welchem sie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigstens von solchen, wo eine hüpfende Begeisterung statt hätte, ausgeschlossen ist, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unsern Dichtungsarten auszuschliessen. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß eine etwas ausgelassene Freude bisweilen gute Würkung auf Leib und Gemüth haben könne, und also das Horazische Dulce est desipere in loco gern unterschreiben; aber dazu sind eben keine Dithyramben nothwendig.

Ditonus.

(Musik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen grossen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, etwas grösser als unsre reine grosse Terz, die aus einem grossen und einem kleinen ganzen Ton besteht, und die den Alten, die nur grosse Töne hatten, unbekannt war. Inzwischen kommt dieser Ditonus in unsern heutigen Tonleitern verschiedentlich vor, und wird statt der reinen grossen Terz gebraucht, als ♭D-F, ♭C-G, B-d.

Doken.

(Baukunst.)

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe stehen, einen Sims tragen und mit denselben ein Geländer ausmachen, das daher ein Dokengeländer genennt wird. Solche Geländer schiken sich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgesimsen um das Dach besser, als die ausgeschnizten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geschmak der verschiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, so wie die Säule, drey Hauptheile; den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber ist unten bauchig, und endet sich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeister ihre Verhältnisse und Gestalt weniger eingeschränkt. Daviller hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet sich nach der Höhe der Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die vierekichten, es sey denn, daß sie mit Laub und Schnizwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey grossen Staatszimmern gewisse Pläze, wohin nicht jederman kommen soll, abgeschlagen.

Dominante.

(Musik.)

Dieses französische Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, besonders wenn derselbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutschen Harmonisten nennten dieses Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen ist, wird auch seine Dominante genennt. Weil es aber bisweilen nöthig ist, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük gesezt ist, besonders zu nennen, so hat man dieser den Namen der tonischen Dominante gegeben.

Dorische Tonart.

(Musik.)

War in der griechischen Musik die tiefste und ernsthafteste Tonart, die ihren Namen von den Dorieren einem der Hauptstämme der Griechen bekommen hat. Die Gesänge in dieser Tonart müssen sich durch etwas gesetztes und pathethisches ausgezeichnet haben, wodurch sie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart der Menschen bekamen. In der alten Kirchenmusik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, ist die dorische Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und seine Ausdähnung von D bis d hat. Da aber die wenigsten Orgeln gegenwärtig, nach dem ehemaligen diatonischen System gestimmt sind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ waren (*), so haben wir auch in den aus D gesetzten Chorälen, die würkliche dorische Tonart nicht mehr.

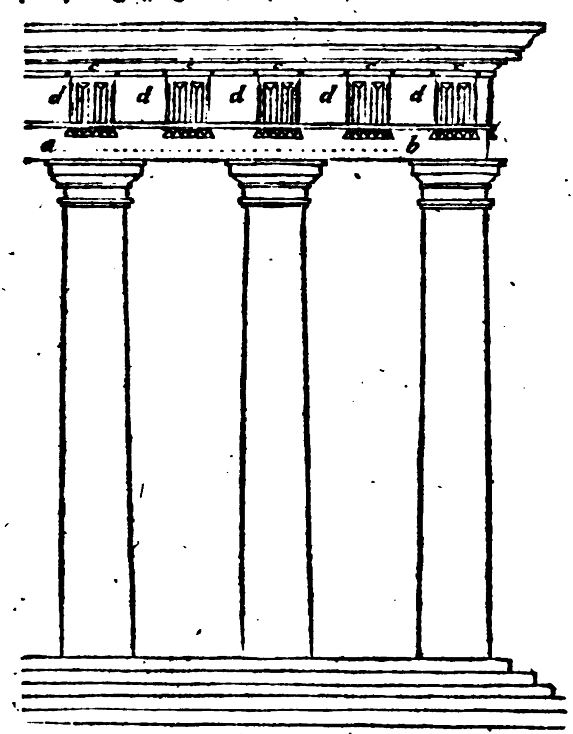
(*) S. System.

Dorische Säule. Dorische Säulenordnung.

Ist von den fünf Ordnungen der Baukunst die zweyte (*), und scheinet die Aeltreste und auch die gewöhnlichste der drey griechischen Ordnungen zu seyn. Sie unterscheidet sich durch ein starkes und etwas strenges Ansehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Ursprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entstanden sind. Sie ist vornehmlich durch ihren Fries kennbar, dessen Dreyschlitze oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der in blos hölzernen Gebäuden, auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und dessen Metopen d, d, den leeren

(*) S. Säulenordnung.

Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der dorischen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füsse gewesen sind.



Die Griechen sagten, wie Vitruvius berichtet, daß Dorus König in Achaja einen Tempel gebaut habe, der diese Bauart gehabt, die den Griechen so wol gefallen, daß sie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach Pokoks Bericht aber findet man in Amara, einer sehr alten Aegyptischen Stadt, Säulen, die eine grosse Aehnlichkeit mit den dorischen haben. Ohne Zweifel ist diese Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwischen den Balken offen. Vermuthlich sah man noch zu den Zeiten des Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke so war; denn dieser Dichter läßt, wie Winkelmann (*) sehr wol anmerkt, in seiner Iphigenia den Pylades dem Orestes den Vorschlag thun, sie wollen durch den offenen Raum zwischen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinsteigen. Ein ehemaliger guter Baumeister in Berlin hat den Einfall gehabt, dieses so gar in einem von Stein gemachten dorischen Gebälke nachzuahmen, wie daselbst an dem Ende des sogenannten Mühlendammes zu sehen ist.

(*) Ueber die Baukunst der Alten S. 24.

Dieser offene Raum zwischen den Balken mag einen Priester auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu setzen, und daher entstund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieses zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man so sehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an diesen Stellen zu sehen, daß solche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine sehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieses noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig ist es unendlich schiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Bestimmung der Gebäude haben. Dieses ist mit guter Ueberlegung und viel Geschmak an dem Berlinischen Schloß und an dem Zeughause geschehen.

Es sind noch Ruinen von alten dorischen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rohen Form und den plumpen Verhältnissen der Säulen kann abgenommen werden. Diese sind conisch, die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken. (*) Man findet, daß die Alten die Verhältnisse der dorischen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derselben nach und nach von vier Säulendiken bis auf sieben heraufgetrieben haben, bey welchem lezten Verhältniß man noch itzt bleibet; da man dem Säulenstamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

(*) S. Winkelmann l. c.

Diese Ordnung ist wegen der Austheilung der Triglyphen die schweerste, (*) und die Alten konnten sie nur zu dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder sie mußten darin die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über einer Säule ein Dreyschliz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldman hat dieser Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältnisse der Dreyschlize zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verschiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältnisse der Haupttheile dieser Ordnung sind an einem andern Ort angegeben worden. (*)

(*) S. Dreyschliz.

(*) S. Ordnung.

Obgleich diese Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, so ist sie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit schiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern

untern Fläche in Felder abgetheilt werden; wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die gröste Mannigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernsthaften Wesen die meiste Pracht hat. Sie schiket sich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geschosse sind, an dem untersten angebracht werden. Die ernsthafte Pracht dieser Ordnung und ihre schöne Abwechslung gegen die darübergesetzte jonische, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berlinischen Schlosses, wo die Hauptwache ist: wie denn überhaupt alles, was an diesem Schlosse von dorischer Ordnung, sowol in Austheilung und Verhältniß, als in Verzierungen, zum Muster dieser Bauart kann genommen werden.

Drama. Dramatische Dichtkunst.

Man ist schon gewohnt, ein zu würklicher Vorstellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechischen Worte Drama, (eine Handlung) zu benennen; daher ist die dramatische Dichtkunst der Theil der Kunst, der sich mit Verfertigung des Drama beschäftiget.

Die Handlungen der Menschen, bey denen das Genie und das Herz sich in so mannigfaltigem Lichte zeigen, sind ohne Zweifel der intressanteste Gegenstand der Dichtkunst. Die Epopee erzählt dieselben, doch so, daß sie uns in den wichtigsten Vorfällen die handelnden Personen gleichsam abmahlt, und daß wir uns einbilden, sie handeln zu sehen; die Schaubühne aber stellt uns würklich handelnde Menschen vors Gesicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeusserung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn also gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, so müßte die Art zu verfahren nothwendig sehr verschieden seyn. Denn der Hauptumstand, daß wir bey der dramatischen Vorstellung bey der Handlung gegenwärtig sind, erfodert, daß sie kurz sey, daß alles in einem ununterbrochenen Zusammenhang in Ansehung der Zeit und des Orts geschehe.

Das dramatische Schauspiel giebt einem versammelten Volk eine intressante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu sehen. Untersucht man nun, wie dieses auf die beste und natürlichste Art geschehen könne, so entdeket man die Regeln, sowol für die Beschaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weise ist die Handlung auf eine gewisse Kürze der Zeit eingeschränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle stehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zusehen kann. Ein paar Stunden hält man dieses aus; währet es länger, so müssen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher ist die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich sind, die ganze Handlung zu sehen: und wenn es wahr ist, daß die Chineser Schauspiele haben, die Tagelang währen, so sind sie barbarisch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieser Regel angesehen werden. So lang also muß das Spiel der Handlung oder die Vorstellung währen.

Aber die Handlung selbst kann aus verschiedenen Umständen so beschaffen seyn, daß sie mehr Zeit erfoderte. So bald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuschauers geschehen, so kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig ist, daß gewisse Personen herbey gerufen, oder daß gewisse Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo sonst etwas ausser dem Gesicht des Zuschauers geschehen soll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu setzen, als in der Natur nöthig ist. Der Bote, der eine Meile weit weggeschikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlt. Aus diesem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgestellt werden, ohne die Zuschauer das Unnatürliche dieser Kürze fühlen zu lassen.

Darin waren die Alten mehr eingeschränkt, als wir. Die Schaubühne wurd bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber lassen nach jedem Aufzug die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaassen das Gefühl des Zeitmaasses der Dinge, die inzwischen geschehen. Allein auf der andern Seite scheinet diese völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatischen Vorstellung zu seyn; weil der Zuschauer dadurch leichter aus der Täuschung herauskommt. Noch ungeschik-

ter aber ist es, daß der Zwischenraum, in welchem man von der Handlung nichts sieht, mit ganz fremden Gegenständen, dergleichen die Ballette sind, angefüllt werden. Dieses ist eine Barbarey, die unwidersprechlich beweiset, daß es uns bey dem Schauspiel mehr um Lustbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun ist, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen ist.

Die Regel also, welche befiehlt die Handlung so einzurichten, daß man ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeug ansehen könne, ist nicht eine blos willkührliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der Natur der Sache gegründet, und ist das, was die Kunstrichter die Einheit der Zeit nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey. Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geschehen, und der Oerter da sie geschehen, beobachten. Darin waren die Alten sehr streng, und man wird schweerlich etwas unschikiches in dieser Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierin, wegen der insgemein sehr schlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man sieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauses, wo jederman durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jederman unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können so anstößig werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen merklich schwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatischen Vorstellungen in Ansehung des Orts diese Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorstellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuschauers geschah, natürlicher Weise geschehen mußte; diesen einzigen Ort behielten sie unverändert die ganze Vorstellung hindurch, und was als geschehen erkennt werden mußte, das doch an diesem Orte nicht geschehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieses nennen die Kunstrichter die Einheit des Orts. Die Neuern binden sich weniger an diese Regel; sie stellen ofte dem Auge des Zuschauers die Handlung so vor, daß es unmöglich wird denselben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man sieht bisweilen einen Theil derselben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer, deswegen wird die Scene währender Handlung ofte verändert. Man kann sich endlich über das, was hierin unnatürlich ist, wegsetzen; aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung ununterbrochen; die Reyhe unsrer Vorstellungen hat nicht so viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerksamkeit wird beständig auf die Hauptsache geheftet. Und dann scheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschikter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurd den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorstellten, als die sind, die von den Neuern gewählt werden. Aeschylus, Sophokles und Aristophanes sahen, daß eine sehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geschieht, durch die Personen, und die sich dabey äusserenden Gedanken und Empfindungen höchst intressant seyn könne, und sie wußten in der That den Mangel des mannigfaltigen, in Ansehung des Aeusserlichen der Handlung, durch desto grössere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit dessen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu ersetzen. Drey oder vier Personen konnten fast ohne von der Stelle zu rüken, den Zuschauern ein wichtiges Schauspiel vor Augen stellen. Die Neuern scheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus würklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit gesetzt zu seyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Personen, mehr Vorfälle, und so gar Nebenhandlungen oder so genannte Episoden nöthig, um ihre Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit zu unterhalten. Sie getrauen sich selten eine oder zwey Hauptpersonen so groß zu bilden, daß man sich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beschäftigen könnte; sie haben

noch andre Personen nöthig, um der sinkenden Aufmerksamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauspiel Leben zu geben, und können daher sich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieser Reichthum der Materie ist im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig sind ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten. In diesem letztern Fall scheinet Shakespear gewesen zu seyn, der bey dem grössten Vermögen, eine sehr einfache Handlung höchst intressant zu machen, sich die Mühe nicht hat geben wollen einfach zu seyn.

Diese Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Intresse von Anfang bis zum Ende vorkommt, das durch keine episodische Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, ist die Einheit der Handlung genennt worden, und macht also mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geschehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt. (*) Ohne sie kann die Handlung nicht natürlich genung seyn, und deswegen halten viele sie für eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Gedichts. Wie sie aber seinen eigentlichen Werth, von dem sogleich soll gesprochen werden, nicht ausmachen, so ist auch nicht zu leugnen, daß die Neuern intressante Stüke gemacht haben, denen dieser Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß diese Stüke noch mehr Verdienst haben, und noch besser gefallen würden, wenn ihre Verfasser sich die Mühe gegeben hätten, alles so einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig gewesen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuschauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen aus ganz verschiedenen Trauerspielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieses wär denn kein Drama. Da wir also, indem wir von der Natur dieser Dichtungsart sprechen, sagen, die drey Einheiten müssen darin beobachtet werden, so wird dieses dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stüke gern sieht, darin sie nicht beobachtet worden; denn diese Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenscenen weglieſſe, und nur die vornehmsten ohne Verbindung vorstellte. Alsdenn aber wär ein solches Stük kein Drama mehr, sondern es wären einzele Theile eines Drama.

(*) S. Einheiten.

Diese Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeussere des Drama, wodurch es natürlich und von anstößigen Fehlern der äusserlichen Form frey wird.

Wichtiger ist es, von seiner innerlichen Vollkommenheit bestimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauspiel muß nicht nur, sowol in seinem Inhalt überhaupt, als in seinen einzelen Theilen, intressant seyn, und Menschen von Geschmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beschäftigung des Geistes und des Herzens unterhalten, sondern am End Eindrüke zurük lassen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines intressanten Inhalts. Er wählt einen Gegenstand, der für Menschen von Geschmak und von empfindsamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menschen sowol aus der Geschicht, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, ist die Materie zum Drama unerschöpflich. Aus der Geschichte selbst stellen sich die größten oder die mächtigsten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schiksal zu verdanken haben. Er weiß sie wieder ins Leben zurük zu führen, uns fürs Gesichte zu stellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigsten Thaten zu machen, daß wir die grossen Seelen eines Themistokles, eines Alexanders, eines Cicero, und andrer claßischer Männer, in ihren Reden und Handlungen sich in unsrer Gegenwart entfalten sehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer seiner eigenen Nation, aus den verflossenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesichte bringt. Will er seine Materie aus der allgemeinen Naturgeschichte des sittlichen Menschen nehmen, so hat er einen noch reichern Stoff. Die verschiedenen Charaktere der Menschen, ihre seltsamen Schiksale, ihre Leidenschaften und derer Würkungen, die mannigfaltige Lebensarten und Sitten der Völker und der verschiedenen Stände der Menschen, bieten sich ihm zur Bearbeitung dar.

An intressantem Stoff kann es dem dramatischen Dichter nie fehlen, wenn er nur selbst nach Beschaffenheit seiner Materie eine grosse, oder eine Empfindungsvolle Seele, oder ein grosses Maaß von feinem Witz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieses Stoffes hat eigene

Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müssen sowol die Personen, als das Geschäft, welches sie vorhaben, die Neugierde der Zuschauer stark reizen. Diese müssen begierig werden, die Personen näher kennen zu lernen und zu sehen, was für Eindrüke das Geschäft auf sie machen, wie sie sich in den verschiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerksamkeit gleich von Anfang festgesetzt werden. Also muß der Dichter seiner Handlung einen guten Anfang zu geben wissen, der den Zuschauer gleich in bestimmte Erwartungen setzet, und dieses ist insonderheit in der Comödie eine schweere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuschauer lauffen, dabey aber in völliger Wahrscheinlichkeit sind, je grösser wird ihr Vergnügen dabey seyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptpersonen und das Hauptinteresse der Handlung nie aus dem Gesichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht sogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß ofte denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe sey, und durch neue Hindernisse sie weiter hinausgesetzt sehen. Aber endlich müssen alle Erwartungen des Zuschauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er sich während der Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, so daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet, und damit muß sich das Drama endigen.

Aber das unterhaltende ist nur eine der guten Eigenschaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Aussichten in das innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entsteht daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Grösse der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schreklichen Würkungen des Lasters oder der hinreissenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß sowol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würksamkeit reizen. Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unsrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen uns vom Bösen zurük zu halten; das Lachen muß uns selbst vor dem lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darin sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße wie es solches verdienet, empfindsam wird.

Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäftigung denkender und empfindsamer Zuschauer.

Es ist überhaupt so etwas intressantes, die lebhaftesten Auftritte des menschlichen Lebens zu beobachten, daß sich vermuthen läßt, die dramatische Dichtkunst möchte in ihrer ersten rohen Gestalt bey nahe so alt seyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Versammlungen leidenschaftliche Scenen in Nachahmungen vorstellen. Daraus aber ist hernach, da die Dichtkunst durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entstanden. Es ist schon an einem andern Ort (*) angemerkt worden, daß das Drama weit älter ist, als man insgemein glaubt. Es ist ein blosses Compliment, das einige griechische Kunstrichter dem Homer gemacht haben, wenn sie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerspiels und die Odyssea zur Comödie die Veranlasung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Ursprung, den Casaubon von den uralten Lustbarkeiten herleitet, die die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Erdfrüchte angestellt haben (†). Man sehe noch izt an einigen Orten Deutschlands, unter

(*) S. Dichtkunst.

(†) Satyricæ igitur poeseos non secus ac Tragœdiæ & comœdiæ Origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi mortales, collectis Frugibus cogere soliti, ut - - animum relaxarent ac jucunditati se darent. De Satyrica poesi p. 9. 10.

ter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Comödie vorstellt. Das Trauerspiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbnisse aufgekommen seyn.

Dem glücklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenstand des Geschmaks in seiner höchsten Vollkommenheit zu erblicken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht sehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunst erwachsen ist, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menschen intressantes haben, auf eine so lebhafte, so unterhaltende und so lehrreiche Art, zugleich so natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur selbst zu sehen glauben.

Bey den neuern abendländischen Völkern finden sich schon im 12. Jahrhundert Spuhren von dramatischen Schauspielern (*), und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewisser Albertino Mussato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter gestorben ist, zwey Trauerspiele in der Manier des Seneca geschrieben, die einige Regelmäßigkeit sollen gehabt haben (*). Indessen ist die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert fast durchgehends sehr barbarisch gewesen.

(*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

(*) Theatro Ital. T. I. p. 4.

Scaliger berichtet (*) uns, die dramatischen Schauspiele seyen im XVI Jahrhundert in Frankreich noch mit so schlechten Anstalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos gewesen. Wer nicht mehr unter den redenden Personen stund, wurd für abwesend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geschmak der Aufführung dieser Schauspiele dem Cardinal Richelieu zu danken, und alle übrige europäische Nationen haben hernach sich nach dem Beyspiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieser Minister trug dem Abbé d'Aubignac auf die ganze Materie von Aufführung der Schauspiele aus den Schriften der Alten zusammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, so würde Frankreich vielleicht die Schauspiele wieder in der Größe und Pracht gesehen haben, die sie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er starb, ehe der Abbé sein Werk vollenden konnte. Was er über diese Materie geschrieben, ist hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

(*) Poet. L. I. c. 21.

Es fehlt inzwischen unseren Schauspielen noch sehr viel um die Vollkommenheit der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unsre Dichter, aus Ursachen, die in die Augen fallen, noch sehr weit hinter den Griechen zurük bleiben; so ist unsre ganze Veranstaltung zu diesen Schauspielen, in Vergleichung dessen, was Athen in dieser Art gesehen hat, armseelig. Unsre Schaubühnen sind gegen den Griechischen nicht viel besser, als Raritätenkasten, und es ist auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzustellen.

Das Drama hat sich in verschiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerspiel, die Comödie und das Schäferspiel, davon jede wieder ihre verschiedene Mittelarten hat, von welchen in den besondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich gesprochen wird.

Dreyklang.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verschiedenen Intervallen bestehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeschränkt, in denen die drey vornehmsten consonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen diesen Accord den harmonischen Dreyklang; aber auch ohne dieses Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldten drey Hauptconsonanzen bestehenden Accord, blos mit dem Namen Dreyklang.

Dieser Dreyklang ist von dreyerley Art; a der große (*) oder harte, da der Octav und der reinen Quinte die große Terz beygefügt wird; b der kleine oder weiche, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz steht, und c der verminderte, in welchem zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird

(*) Diese drey Arten des Dreyklanges sind in der am Ende dieses Artikels stehenden Tabelle mit a b, c, bezeichnet.

Der erste bestimmt die große oder harte Tonart (*), der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber bestimmt keine besondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige besondere diatonische Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde seine besondere Tonleiter haben, wenn man in den diatonischen Tonleitern der sieben診Haupttöne, die noch fehlende Consonanz 6 : 7. oder die kleinste Terz einführen wollte. Es ist schon im Artikel Consonanz angemerkt worden, daß diese kleineste Terz von den besten unter den neuen Harmonisten für eine Consonanz gehalten werde.

(*) S. Tonart.

werde. Hätte man sie noch in das System aufgenommen, so würde zwischen A und B noch eine Sayte hineingekommen seyn, die wir mit ♭B bezeichnen wollen; sie würde gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem Noten-System, das im Artikel Consonanz (*) steht, zu sehen ist. Alsdenn wäre der Accord E, G, ♭B, der verminderte Dreyklang. Diesem Dreyklang kommt in unsrer diatonischen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, sehr nahe. Daher der Accord H, d, f, würklich für den verminderten Dreyklang zu halten ist, weil die Terz d-f, $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{1}{64}$ unterschieden ist. Da aber von diesem Dreyklang in einem besondern Artikel gesprochen wird (*), so sind hier nur die beyden erstern in Betrachtung zu ziehen.

(*) S. 224.

(*) Verminderter Dreyklang.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Accorde keineswegs zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-System ankäme, so müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde

für Dreyklänge halten.

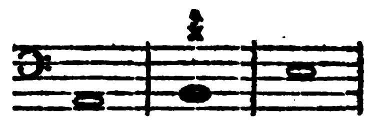
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz consonirend ist, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.

Als

Die eine oder andre dieser über einander liegenden Terzen ist immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man spielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht statt hat. Dieses fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, so ofte die große Terz zufällig über der Baßnote steht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn sie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieser Gang vorkommt



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß also bezeichnet wäre.



Also giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für consonirend halten könnte.

Es ist schon an einem andern Ort (*) angemerkt worden, daß unter allen dreystimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenste Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden sey. Hieraus läßt sich der Gebrauch des Dreyklanges bestimmen.

(*) S. Accord, S. 12.

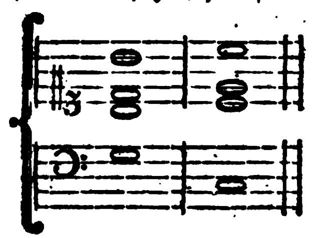
Er schiket sich 1) beym Anfang eines jeden Tonstüks, und zwar auf der Tonica desselben; denn dadurch wird das Gehör sogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey wesentlichsten Töne desselben würklich höret, sondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch schon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieser Harmonie die größte Ruhe ist, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges so befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen ist; damit die Tonleiter dieses Tones dem Gehör eingeprägt werde, und 4) beym Schluß eines Hauptabschnitts; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das End eines solchen Abschnitts dadurch fühlbar wird.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle seine drey Consonanzen bey sich; die Terz allein ist ihm unentbehrlich, weil sie die Tonart bestimmt, von den beyden andern Intervallen kann eines weggelassen, und dafür ein anders verdoppelt werden. Dieses wird so gar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erscheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d, (*)

(*) S. die Tabelle.

oder mit zwey Octaven e; oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es ist aber bey besondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen soll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutsamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortschreitungen zu fallen. So kann man die grosse Terz auf der Dominante des Tones, darin man ist, nicht verdoppeln. Denn da sie das subsemitonium des Tones ist, der im nächsten Accord angeschlagen wird, folglich über sich treten muß, so würden durch diese Verdopplung verbotene Octaven entstehen, wie an diesem Beyspiel deutlich zu sehen ist.



Aus eben diesem Grunde geht es selten an, daß eine zufällig vorkommende grosse Terz, welche über dem Baß mit x angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn diese zufällig eintretende Terz ist das subsemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde also durch ihre Verdoppelung die schon erwähnte verbotene Fortschreitung verursachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann, ohne daß er seine consonirende Harmonie verlieret, sowol die Terz, als die Quinte desselben in den Baß setzen. Im ersten Fall entstehen die Sextenaccorde h, i, k. (*) und im andern die consonirenden Quart-Sextenaccorde. l, m, n.

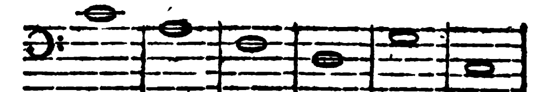
(*) S. die Tabelle.

Von dem Gebrauch dieser Accorde wird in ihren besondern Artikeln gesprochen.

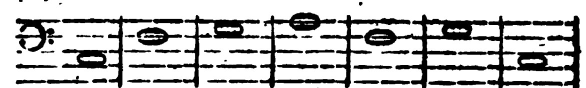
Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, so wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutsamkeit auf andre Accorde fortschreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, so ist es eben so viel, als wenn man lauter Schlüsse oder Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demselben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt ist. Solche Folgen von Schlüssen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten herausteigt oder fällt. Als:



Allein dergleichen Fortschreitungen können selten nützlich seyn, weil sie gar zu einförmig sind. Man kann aber um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweise zurük gehen. Denn folgende Fortschreitungen sind gut:



Wenn man nun einen Accord von fallender Terz überspringt, so kann folgende Fortschreitung entstehen.



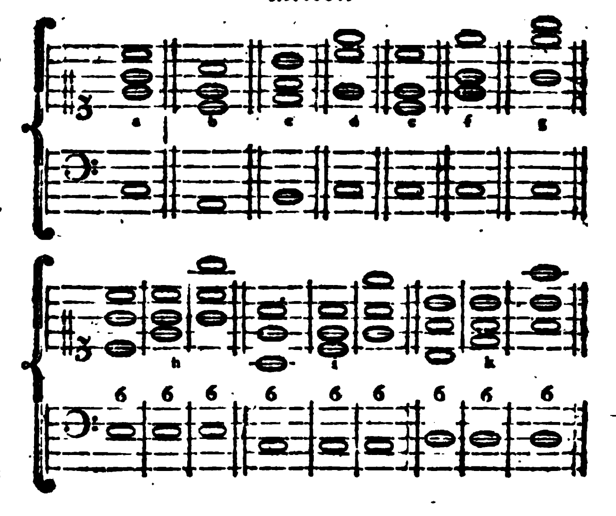
Auf diese Weise kann man mit Accorden bisweilen Stufenweise in die Höhe kommen.

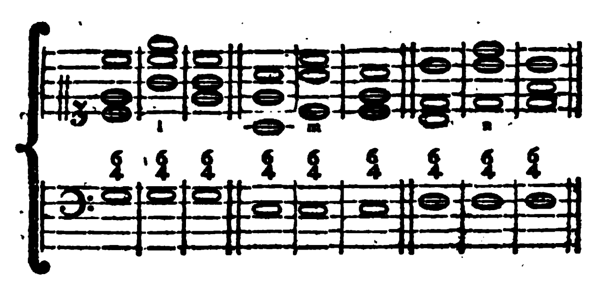
Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine grosse Terz zu steigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, so wie von der Fortschreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte gesprochen. (*)

(*) S. Fortschreitung.

Tabelle der Dreyklänge,

und aller daher entstehenden consonirenden Accorde.





Dreyschliz.

(Baukunst.)

Eine Zierath an dem Fries der dorischen Gebälke. (*) Es ist zu vermuthen, daß in den ältesten Zeiten der Fries nichts anders gewesen ist, als der Raum zwischen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Queerbalken, zum Theil der leere Raum zwischen denselben eingenommen haben. Von diesen Balkenköpfen sind die Dreyschlize oder Triglyphen entstanden, und geblieben, nachdem der Zwischenraum ausgemauret worden.

(*) S. die Figuren in den Artik. Dorisch u. Gebälke.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum senkrecht heruntergehende Schlize gemacht, damit das Wasser desto leichter davon ablaufe und sich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine blosse Zierath wäre, so ist zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen seyn würde, wie man denn noch iezo an alten hölzernen Häusern die Balkenköpfe mit Rosen und anderm Schnizwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen stehenden oder hangenden Tropfen scheinen es noch mehr zu bestätigen. Man findet schon die Spuhren der Dreyschlize sowol als der Verzierungen der Zwischentiefen, in einem sehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Tacrytea ist.

Ursprünglich sind also die Dreyschlize Balkenköpfe, welche mit drey gerad herunterlaufenden prismatischen Schlizen vertieft sind. Man hat nachher, da sowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwischen, mit Steinen bedekt und zugesetzt worden, die Dreyschlize und Zwischentiefen, als Zierrathen des Frieses beybehalten. Allein es läßt sich nicht sagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben sey. So viel ist aber gewiß, daß dadurch die dorische Ordnung überhaupt ein gutes Ansehen bekömmt, und daß die Dreyschlize und die darunter hängenden Tropfen, als die einfachesten geschnizten Zierathen, dem Gebälk ein gutes Ansehen geben.

Die griechischen Baumeister haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyschlize in ihren Verhältnissen von den Zwischentiefen unterscheiden. Diesen haben sie die Form eines gleichseitigen rechtwinklichten Viereks gegeben, da sie die Dreyschlize etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieses als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite sich wie 3 zu 2 verhalten, diese aber 1 Model seyn müsse. Allein diese Regel ist von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhältnisse können statt haben, wenn sie nur grösser als 2 : 1 und kleiner als 6 : 5 sind. Es ist kaum zu begreifen, wie die Hochachtung für die griechischen Verhältnisse, auch da, wo sie die Natur nicht zum Grund haben, so viel neuere Baumeister hat zwingen können, das so sehr unbequäme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das sich, wie wir bald sehen werden, zu so wenig Säulenweiten schiket. Goldman verwirft daher diese Einschränkung, die Vignola Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

Das vitruvische Verhältniß ist darin unbequäm, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der wesentlichsten Regeln der Baukunst gegründet ist. Denn es ist ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den ersten und dritten Dreyschliz, so wird die Säulenweite von fünf Modeln; setzet man sie aber immer unter den fünften Dreyschliz, so wird die Säulenweite von 10 Modeln, und von funfzehen, wenn man immer unter den siebenden Dreyschliz eine Säule setzet. Mithin können in der dorischen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von 5, 10, und 15 Modeln statt haben, welches die Bogenstellungen sehr ungeschikt macht.

Dieser Unbequämlichkeit abzuhelfen hat Goldman verschiedene Verhältnisse angenommen. Erstlich behält er die Vitruvischen für die bemeldten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälk aus, darin die Dreyschlize etwas kleiner sind, dieses schiket sich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyschlize zur Breite sich verhält, wie 4 zu 3. Dieses schiket

schiket sich auf 7 Model Säulenweite. Durch diese weise Abweichung von einer ohne dem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldman so viel erhalten, daß er die dorische Ordnung überall anbringen kann, und der so sehr mühesamen Verstekung der Fehler, die andern Baumeistern so sauer wird, so bald sie von den drey vitruvischen Säulenweiten abgehen müssen, überhoben ist.

Die Erhöhung zwischen den Schlizen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theile der Dreyschlize, sein Capiteel.

Dreystimmig.

(Musik.)

Ein Tonstük ist dreystimmig, wenn darin drey verschiedene Stimmen sind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Gesang durch mehrere Stimmen oder Instrumente, die denselben Gang oder dieselbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einstimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stük, oder kommen nur in einzelen Theilen oder Gängen desselben vor: auch findet sich dieser Unterschied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptstimmen sind, oder es sind nur zwey Hauptstimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es ist nur eine Hauptstimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelstimme.

Im ersten Fall bekommt das Stük den Namen des Trio, worüber der besondere Artikel nachzusehen ist; im andern Fall wird das Stük eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptstimmen mit einem begleitenden Basse, der keine Melodie hat, vorkommen. Weil diese Stüke so gemacht seyn müssen, (*) daß der Baß auch davon weg bleiben kann, so werden sie, ihrer dreystimmigen Beschaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

(*) S. Duet.

Von dem dreystimmigen Satz ist überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonik dabey auf das strengeste müssen beobachtet werden, weil bey den wenigen Stimmen jeder Anstoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielstimmigen Sachen kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stük, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreystimmig ohne Fehler zu setzen, erfodert schon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleinesten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig sind.

Druker.

(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewisse Pinselstriche von starken und ganzen Farben, auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemähldes, wodurch die Haltung dieser Gegenstände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden so genennt, weil sie die andern Gegenstände gleichsam zurük druken, indem sie den, worauf sie angebracht sind, dem Auge näher zu bringen scheinen.

Es geschieht ofte, daß ein einziger Pinselstrich einem Gegenstand auf dem ersten oder zweyten Grund des Gemähldes seine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht ist erhalten worden, so lange dieser glükliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft scheinet etwas zauberisches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen bestimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von solchen einzeln Pinselstrichen abhangen kann, darf man nur verschiedene auf einem Tische liegende Gruppen von allerhand Gegenständen, die nur von einem angesteckten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, daß die nächsten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Aug ihre Nähe empfinden lassen. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, je weniger hat er solche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum ist die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und also auch flache Masse; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und so ist es mit allen Gegenständen. Die Druker sind also diese einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen ist, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einem Brennpunkt gesammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrengt und die Stellen ganz weiß macht.

Duet.

(Musik.)

Ein Tonstük, das aus zwey concertirenden Hauptstimmen besteht, es sey, daß sie würklich ganz allein gehört werden, oder daß sie einen Baß und Mittelstimmen zur Begleitung haben; denn in diesem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptstimmen so beschaffen seyn müssen,

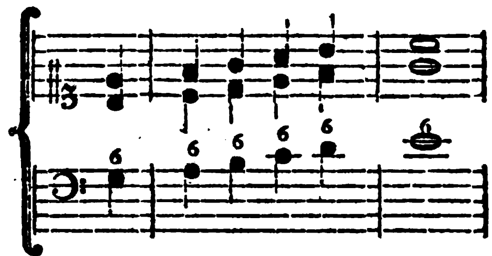
müssen, daß sie eine völlige Reinigkeit und Vollständigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelassen werden.

Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterschieden sind. Die eine Art besteht blos aus zwey Hauptstimmen, ohne alle Begleitung; diese nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptstimmen, aber diese haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, so daß der Satz bisweilen vier, fünf und mehrstimmig darin vorkommt. Von dieser Art sind die Duette in der Oper, wo ausser einem begleitenden Basse noch verschiedene Mittelstimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erste Art kann entweder für einerley, oder für verschiedene Stimmen und Instrumente verfertiget werden, als für zwey Discantstimmen, für zwey Violine, für zwey Flöten u. s. f. oder für eine Discant- und eine Tenorstimme, für eine Flöte und eine Violin u. s. w. Nur muß bey der Verschiedenheit der Stimmen oder Instrumente dieses in acht genommen werden, daß sie in Ansehung der Höhe nicht zu weit auseinander seyn, als wie z. B. eine Baßstimme und eine Discantstimme seyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu sehr zerstreut werden, die Stimmen würden zu sehr gegen einander abstechen, und eine würde die andre verdunkeln. Diese Art erfodert einen überaus reinen und dabey Harmoniereichen Satz, der so beschaffen seyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Satz in seiner höchsten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, so muß das Gehör durchaus so befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterstützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonstüke sind also nur den geübtesten Tonsetzern zu überlassen, die alle Geheimnisse der reinen Harmonie völlig besitzen.

Die andre Art ist die, welche überall aus den Opern bekannt ist. Zwey Sänger singen bald wechselsweise einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beständigen Baß und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darin überein, daß beyde darin vorkommende Stimmen Hauptstimmen sind, und keine über die andre herrscht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang sich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem besondern Gang. Hieraus entsteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet Fugenmäßig und völlig nach der Kunst des doppelten Contrapunkts gesetzt seyn müsse, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine schöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erstere Art, die ohne Begleitung ist, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zusammen faßt; so muß auch die andre Art so bearbeitet seyn, daß der Baß und die Mittelstimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen sich doch vor den begleitenden so sehr aus, daß das Gehör sich damit hauptsächlich beschäftiget. Sollten also die beyden Hauptstimmen so beschaffen seyn, daß sie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, so würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör sich, wie es allemal geschieht, vorzüglich mit den beyden Hauptstimmen beschäftigte. Dieses wird durch folgendes Beyspiel begreiflich werden.



Dieser Saz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwischen könnte man ein Duet nicht nach dieser Art setzen; denn wenn man den Baß wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden.

Man muß also bey solchen Duetten auch ohne Rüksicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptstimmen auch ohne den Baß ihre harmonische Richtigkeit bekommen. Deßwegen ist das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmonist ist, und so wol die Kunst der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in seiner Gewalt hat.

zwey schöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, so zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies ist der Gipfel der Kunst: wer darin stark ist, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem obersten Rang der Tonsetzer seinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Musik die Duette von zwey Singestimmen, so wol in Cantaten, als in dem Drama die wichtigsten und lieblichsten Tonstüke sind, so verdienen sie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rousseau hat mit Einsicht und Geschmak davon geschrieben (*), und verdienet von Dichtern und Tonsetzern über diese Materie nachgeschlagen zu werden.

(*) Diction. de Musique Art. Duo.

Dem erstern Anschein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Personen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigsten scheinet dieses sich für handelnde Personen von hohem Rang zuschiken, wie sie in der Oper insgemein sind. Indessen giebt es doch Fälle, wo die Leidenschaften, besonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergestalt hinreissen, daß eine so überfließende und vom Anstand ungehemmte Aeußerung derselben, wie sie im Duet vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter diese Fälle natürlich genug vorstellt, und der Tonsetzer dieselben als ein Mann von feinem Geschmak behandelt. Man kann sich auf die Empfindung aller Menschen berufen, die in verschiedenen berlinischen Opern, wo der Dichter nur einigermaaßen natürlich gewesen ist, die reizenden Duette unsers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts so tief in das innerste der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

Der Dichter muß das Duet mit grosser Behutsamkeit und nur in solchen Umständen der Handlung anbringen, wo natürlicher Weise die Empfindungen zwey handelnder Personen auf einen Grad steigen, der an den Wahnwiz gränzet. In solchen Umständen wird es natürlich, daß die Empfindung sich abwechselnd, bald durch wenig schwermerische Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichsten Gebehrden äußere; daß von zwey Personen, die ein Gegenstand außer sich gesetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und ofte nur in ein paar Sylben. Also muß das Duet keine zusammenhangenden Säze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden in unvollständigen Säzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen, enthalten. Nicht jede starke Leidenschaft erlaubt diese Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, schiken sich dazu am besten. Es ist aber nöthig, daß jede der beyden Personen die Leidenschaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen sich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

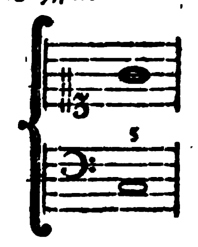
Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geschmak angebracht und vorgetragen hat, so wird dem Tonsetzer zwar seine Arbeit erleichtert; aber dennoch hat sein Genie die glüklichste Stunde dazu nöthig. Er muß sich den Gemüthszustand jeder der beyden Personen lebhaft vorstellen, und dann kurze melodische Säze finden, die sich für beyde zugleich passen, die zu der contrapunktischen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung schiklich sind. Erst läßt er jede Person allein singen; die zweyte Stimme muß einen andern Gesang haben, als die erste, und dennoch muß dieses der Einheit des Gesanges nicht schaden; denn nun befällt die Leidenschaft beyde zugleich, und abwechselnd wird sie izt in der einen, dann in der andern stärker.

Alles, was die Kunst der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons schweeres hat, ist kaum noch hinreichend, dem Tonsetzer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor sich findet, heraus zu helfen. Wer das höchste und glüklichste Genie zur Musik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der studire nur die Duette unsers Grauns, wodurch er die unempfindlichsten Seelen außer sich gesetzt hat. Es würd ein unersetzlicher Verlust für die Kunst seyn, wenn diese entzükende Duette sollten verlohren gehen; und doch ist die Gefahr dieses Verlusts vorhanden, so lange sie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutschland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Musik zu behaupten: aber eben dieser Vorzug kann ihm durch die Achtlosigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieser himmlischen Gesänge zur größten Schande gereichen.

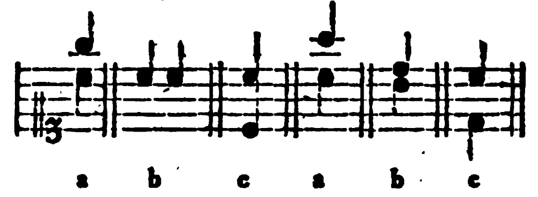
Duodecime.
(Musik.)

Bedeutet ein Intervall, dessen beyde Töne um zwölff diatonische Stufen von einander abstehen, als C - g. Das Verhältnis der beyden Sayten ist wie 1 zu ⅓. Der höhere Ton ist also die Octave der Quinte des Grundtones. Es ist im Artikel Harmonie angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus viel einzelen Klängen zusammengesetzt sey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte ist.

Insgemein wird dieses, nach der Art aller zusammengesetzten Intervalle, mit der Quinte verwechselt, und bekommt den Namen der Quinte, also nennt man in diesem Beyspiel



den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des untersten ist, seine Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt lassen sich diese beyden Intervalle nicht verwechseln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerst in die Quinte, und von da wieder in die Octave versetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Unisonus, zur Secunde u. s. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. s. f. wie in diesem Beyspiel zu sehen ist:



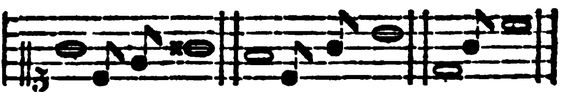
Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet sind, stehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

Durchgang.
(Musik.)

Bedeutet eigentlich die Art von einem Ton auf den andern dergestalt zukommen, daß man zwischen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichsam die Stufe ist, durch welche man von dem einen zum andern auf oder absteiget. Wenn man nach C will E hören lassen, und durch den Ton D nach E heraufsteiget, so wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Gesang alle durchgehende Töne wegließe, so müßten die übrigen einen regelmäßigen und guten Gesang ausmachen; also sind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daseyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptsache, weder in Absicht auf die Melodie noch auf die Harmonie eine Aendrung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Hampttone zum andern. Denn da man im Singen die consonirenden Intervalle als leichter dissonirende trifft, so kann man jene als Durchgänge zu diesen ansehen, wie folgende Beyspiele zeigen:



2) zu einer engern Verbindung der Hampttöne, wodurch ofte der Gesang etwas gemilderter wird, wenn er Stufenweise, als wenn er Sprungweise fortgeht, 3) dienen sie auch zu allerhand artigen melismatischen Auszierungen, welche überall, wo der Gesang nicht ernsthaft, sondern lieblich und etwas schwazhaft seyn soll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

Aus diesen Gründen kommen überall in der figurirten Musik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Basse, durchgehende Töne vor, die man in Ansehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen sie aber die Harmonie nicht verderben, so müssen sie auch schnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Dissoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Also müssen sie in langsamer Bewegung wenigstens Achteltöne seyn, in geschwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bässen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden, hingegen dienen sie da, nun in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darin man ist, festzusetzen.

Natürlicher Weise muß die Stimme über diese Töne gleichsam nur hinschläpfen, und keinen Accent auf

auf sie legen, weil sie gegen die unterste Stimme meistentheils dissoniren. Also müssen sie auf die schlechten Zeiten des Takts, oder so angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerst eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwischen hat man gefunden, daß sie auch auf die guten Zeiten anzubringen sind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäßigen Durchgangs belegt, diese den unregelmäßigen genennt. Bisweilen werden beyde Arten so vereiniget, daß wechselsweise in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieses wird der vermischte Durchgang genennt. (*) Zu Beyspielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

(*) Transitus regularis; irregularis; mixtus.

Regelmäßiger Durchgang.



Unregelmäßiger Durchgang.



Vermischter Durchgang.



Durchschnitt.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche seine innere Beschaffenheit so vorstellt, als wenn es nach seiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeschnitten, und die vordre Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung enes Gebäudes aufgetragen ist, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus bestimmt sehen könne. Der Durchschnitt ist von allen architektonischen Zeichnungen die schweerste, die eine vollkommene Kenntnis jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfodert.

Duschen.

(Zeichnende Künste.)

Mit einer ganz dünnen oder flüßigen Wasserfarbe mahlen. Man zeichnet die Umrisse mit Bleystift, oder auch mit der Feder, und streicht die Farbe erst sehr dünne und wäßrig auf, verreibet sie mit einem blos feuchten Pinsel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas stärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu stark ist, da wascht man mit blossem Wasser, in welches der Pinsel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann also im Duschen die Farbe eben so gut wieder schwächen, als verstärken.

Das Duschen ist eine der geschwindesten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deswegen gut, weil man das helle und dunkle, so wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgestrichene truken geworden ist, wieder ändern und bessern kann.

Zum Duschen kann man nur die Farben gebrauchen, die sich im Wasser auflösen, daß sie nicht zu Boden fallen, sondern so darin bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber sie müssen sich in das Papier nicht so stark, wie Tinte einziehen, damit sie wieder abgewaschen oder geschwächt werden können, wo sie zu stark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben sind der schwarze chinesische Dusch, Gummigute, Saffran, Wassergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carnim und verschiedene andre Farben, welche mit Wasser, in dem Gummi aufgelößt worden, sehr fein abgerieben werden müssen.

E.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnen wir in Deutschland die fünfte Sayte unsrer diatonisch-chromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich gegen die Länge der ersten Sayte C, wie $\frac{4}{5}$ zu 1; so daß E gegen C eine reine grosse Terz ausmacht. Dieser Ton wird aber auch selbst als ein Grundton, oder eine Tonica gebraucht, und zwar sowol in der harten Tonart E dur, als in der weichen E mol. Die Tonleitern in beyden Fällen sind im Artikel Tonart zu sehen.

Ebenmaaß.

(Schöne Künste.)

Eine solche Uebereinstimmung der Theile in Ansehung der Grösse, die keinen derselben besonders, zum Nachtheil der andern oder des Ganzen, merkbar macht. Also hat ein Gegenstand sein gehöriges Ebenmaaß, wenn jeder Theil die ihm, nach seiner Verhältnis zum Ganzen, zukommende Grösse hat. Durch das Ebenmaaß werden einige Theile groß und andre klein, jeder nach seinem Rang in den Verhältnissen; durch dasselbe ist der Rumpf an dem menschlichen Körper sein gröster und der Kopf sein kleinester Haupttheil. Die Würkung des Ebenmaasses auf unsre Vorstellung ist die Ruhe oder Befriedigung derselben, weil durch sie die mannigfaltigen Theile eines Gegenstandes ihr Gleichgewicht untereinander bekommen, daß der Gegenstand nicht einseitig, oder eintheilig, sondern mit allen seinen Theilen zugleich, als ein einziges Ding, oder ein wahres Ganzes erscheint, ohne welches Gleichgewicht kein Gegenstand schön seyn kann: deswegen das Ebenmaaß auch der Grund der Schönheit ist.

Das Ebenmaaß der Theile ist also eine allgemeine Eigenschaft aller Werke des Geschmaks, weil sie dadurch zu einem harmonischen Ganzen werden. Es erstrekt sich aber nicht nur auf die verhältnißmäßige Grösse, sondern auch auf die Ausarbeitung der Theile. Wenn ein besondrer Theil eines Gemähldes fleißiger, als seine Stelle, oder seine Würkung zum Ganzen es erfodert, bearbeitet wäre, so würde dieses auch das Ebenmaaß stöhren. Denn jeder Theil muß in allen Absichten gerade so seyn, wie die Würkung des Ganzen es erfodert.

Diese Beobachtung des Ebenmaaßes ist die Würkung einer überaus scharfen Beurtheilungskraft, oder des feinesten Geschmaks. Es ist aber offenbar, daß nur die genaue und bestimmte Vorstellung des Ganzen, mit allen seinen Theilen dasselbe möglich macht. Wer nicht vermögend ist, das Ganze auf einen Blik richtig zu übersehen und genau zu fassen, der fühlt weder Ebenmaaß noch Abweichung davon. Um also diesen wichtigen Theil der Kunst zu besitzen, muß man sich unaufhörlich üben, die Fertigkeit zu erlangen, ein Ganzes richtig zu fassen. Der Mahler tritt währender Ausarbeitung sehr oft weit von seinem Gemählde weg, um es im Ganzen zu übersehen, und der Tonsetzer hört in einiger Entfernung die erste Aufführung seiner Arbeit an. Dem Redner und dem Dichter aber wird dieses bey einiger Größe am schweersten. Darum muß ein Dichter sich äusserst angelegen seyn lassen, sein Werk, eh' er die letzte Hand daran legt, nach allen einzeln Theilen im ganzen Plan zu übersehen. Nur der, welchem das ganze Werk so geläufig ist, als wenn er sich einen einzigen Gedanken vorstellte, ist fähig alle Theile in Absicht auf das Ebenmaaß zu beurtheilen.

Auch der Baumeister hat eine beträchtliche Zeit nöthig, sich den Plan eines grossen Gebäudes mit allen seinen Theilen so bekannt zu machen, daß er mit Leichtigkeit jeden Theil in der Vorstellung des Ganzen fühlt.

Es ist also eine für jeden Künstler zur Cultur des Genies sehr nützliche Uebung, sich aus vielen und mancherley Theilen zusammengesetzte Gegenstände im Ganzen so ofte vorzustellen, bis er es mit Leichtigkeit übersehen, und jedes einzele auf einmal bemerken kann. Nur die Genien der ersten Größe sind im Stand ganz grosse und aus sehr viel Theilen bestehende Gegenstände auf einmal zu übersehen, und es ist allemal, auch blos in Rüksicht auf diesen Theil der Kunst, ein schweeres Werk, in einer weitläuftigern Epopee das Ebenmaaß der Theile zu beobachten.

Aber die blos mechanische Fassung des Ganzen ist zur Erreichung des Ebenmaasses nicht hinlänglich; man muß dabey auch empfinden, von welcher Natur und von welcher Würkung das Werk im Ganzen seyn soll. Denn nur dadurch kann man fühlen, ob jeder Theil seine angemessene Würkung im Ganzen thut, und ob jeder in seiner besondern Natur mit dem Wesen des Allgemeinen übereinkommet.

Aus diesen Anmerkungen kann man den allgemeinen Schluß ziehen, daß ein ganz anderes Genie zu grossen und weitläuftigen, als zu kleinen Werken gehöre. Ein Tonsetzer kann einen Menuet oder ein Lied fürtreflich setzen, und ganz ungeschikt seyn, eine Ouverture, oder einen Chor zu machen. Ein Dichter kann der erste Odendichter und ein sehr schlechter epischer oder dramatischer Dichter seyn; und der Baumeister, der ein Wohnhaus auf das vollkommenste angeben kann, muß darum sich nicht einbilden, Talente genug zu haben, einen Pallast anzugeben. Die grossen Arbeiten in jeder Art sind nur für die grösten Künstlergenien.

Edel.
(Schöne Künste.)

Man nennt in allen Gattungen sittlicher Dinge, die den Geschmak betreffen, dasjenige edel, was sich von dem gemeinen seiner Art durch einen erhöhten Geschmak unterscheidet. Das Edle im mataphorischen Sinn scheinet allemal sich auf etwas sittliches zu beziehen; denn man hört nie von edlem Verstand, oder von edler Ueberlegung, sondern von edlem Betragen, von edlen Gesinnungen sprechen. Eigentlich liegt also das Edle in den Empfindungen, welche gemein oder auch unedel sind, wenn sie durch keine Ueberlegung, durch keinen verfeinerten Geschmak, der das bessere dem schlechtern, das wolschikliche dem weniger schiklichen, das wolanständige dem weniger anständigen vorzieht, erhöht worden.

Demnach besteht das, was den Geschmak und die Sinnesart edel macht, darin, daß man bey ästhetischen und sittlichen Gegenständen das, was feiner, schöner, überlegter, schiklicher, mit einem Worte, vollkommener ist, dem weniger vollkommenen nicht nur vorzieht, wenn beyde vorhanden sind, sondern das Vollkommenere bey Empfindung des Unvollkommenern sucht und fühlet. Es giebt Menschen, denen in Absicht auf die erwähnten Arten der Gegenstände fast alles gleichgültig ist; die nicht empfinden, daß eine Art sich auszudrüken feiner und ausgesuchter ist, als eine andre; daß ein Ton der Stimme vor dem andern etwas gefälliges hat; daß einige äusserliche Manieren vor andern etwas vorzügliches haben: diese Menschen sind von gemeinem, nicht edlen Geschmak. Diejenigen, die alle Empfindungen ohne Ueberlegung und ohne Wahl äussern, die darin weder Anstand, noch Grade, noch Verhältnis empfinden, sind Menschen von gemeiner, nicht edler Sinnesart.

Es erhellet hieraus, daß die Betrachtung des Edlen der Theorie der schönen Künste wesentlich zugehöre. Denn da sie unmittelbar auf die Erhöhung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derselben abzielen, so muß das Edle nothwendig eine Eigenschaft jedes Gegenstandes der Kunst seyn, das unedle, niedrige oder gemeine kann in den schönen Künsten nicht anders, als zum Gegensatz und zur Erhöhung des Edlen gebraucht werden, so wie der Schatten zur Erhöhung des Lichts dienet.

Es ist also eine allgemeine und wesentliche Regel, daß in den Werken der schönen Künste alles edel seyn müsse, ausser dem Fall, da man zu Erhöhung des Edlen, mit guter Wahl, dem Unedlen einen Platz vergönnet. In den Werken des Geschmaks muß alles und jedes von einer Wahl zeugen, durch welche der Künstler das Vollkommene in jeder Art dem Unvollkommenern vorgezogen hat. Was nicht deutliche Spuhren dieser Wahl an sich hat, ist in Absicht auf den Geschmak ein schlechtes Werk. Das Unedle aber kann da gebraucht werden, wo Spott oder Verachtung zu erweken ist. Dazu hat Homer seinen Thersites und so manchen unedlen Menschen unter den Freyern der Penelope gebraucht, und aus dieser Absicht hat Buttler in seinem Hudibras nichts, als niedrige und unedle Personen und Auftritte gewählt; beydes zeuget von Wahl und Geschmak. Aber wenn Paul von Verona, wenn Rembrand und so mancher Niederländer in ernsthaften Vorstellungen Personen, die nichts verächtliches haben sollen, von niedrigen und unedlen Gesichtsbildungen, Gebehrden, Stellungen und Handlungen einführen, so ist es Mangel der Wahl und der Empfindung des Edlen.

Daß auch Kenner der Kunst von so vielen Gemählden niederländischer Meister, darin man das Edle ganz vermißt, mit grossem Lobe sprechen, daß solche Stüke von Sammlern sehr hoch gehalten werden, beweißt

beweißt nichts gegen den vorher angenommenen Grundsatz des Geschmaks. Man schätzet solche Werke deswegen, weil darin Theile der Kunst, nämlich die Haltung und das Colorit in der Vollkommenheit erscheinen.

Das Edle zeiget sich entweder in der Sache selbst, oder in der Art des Vortrages; beydes muß immer zusammen seyn. Ein edler Gedanken kann durch einen schlechten Ausdruk verdunkelt werden, die edelste Handlung durch eine schlechte und gemeine Art, viel von ihrem Werth verlieren; ein Gebäude von edlem und grossem Ansehen, in so fern man es im ganzen betrachtet, kann durch überhäufte, gemeine und pöbelhafte Verzierungen schlecht werden. Darum sollen nicht nur edle Gegenstände gewählet, sondern auch das Zufällige darin ihrer edlen Natur richtig angemessen werden.

Jeder Künstler hat sich unaufhörlich zu bestreben, seinen Geschmak und den sittlichen Theil seiner Seele immer mehr zu veredlen. Denn obgleich das Gefühl, wodurch wir schnell, und oft uns selbst unbewußt, das edlere dem gemeinern vorziehen, eine Gabe der Natur ist, so kann es doch durch Uebung und Studium sehr gestärkt und allmählig zur Gewohnheit gemacht werden.

Wer das Glük hat, von Jugend auf mit Menschen von feinerm Gefühl und einer edlern Lebensart umzugehen, dessen Geschmak wird allmählig zu dem edlern gebildet. Wer aber von dem Glük diese Wolthat nicht erhalten hat, der muß desto aufmerksamer das Genie und den Geschmak der besten Werke der Kunst alter und neuer Völker studiren. Mit Vorbeygehung aller Schriftsteller und Künstler, die nur einen zufälligen Ruhm, aus irgend einem mechanischen Theil derselben, oder nur einen vorübergehenden Beyfall erhalten haben, muß er sich an die ersten und claßischen Männer jeder Art halten; an die, die nicht blos bey ihrer Nation, sondern bey allen Völkern, wo der Geschmak aufgekommen ist, für die ersten in ihrer Art gehalten werden. Für junge, noch ungebildete Genie, wenn die Natur sie nicht vorzüglich bedacht hat, ist es allemal gefährlich, gutes, mittelmäßiges und schlechtes durch einander zu lesen, oder zu sehen. Es gehört ein ausnehmendes Genie dazu, sich nach schlechten Mustern zu bilden, und gut zu werden.

Der deutsche Künstler hat vorzüglich nöthig, seinen Geschmak durch fleißiges Studium der Alten und der grösten Ausländer zu bilden. Hat Horaz seinen Römern sagen dürfen, daß sie die griechischen Muster nie aus den Händen lassen sollen, so kann auch ein Deutscher seine Mitbürger an fremde Schulen verweisen.

Man würde es vergeblich leugnen, daß Deutschland im Ganzen genommen, in Ansehung des Edlen in dem Geschmak, bis itzt noch weit, nicht nur hinter den Alten, sondern auch hinter mancher neuern Nation zurük bleibe. Dieser Mangel ist in den redenden Künsten noch weit fühlbarer, als in den andern. Die meisten Deutschen arbeiten für den Geschmak in den ersten Aufwallungen eines jugendlichen Genies, und hören zu der Zeit auf, da sie hätten anfangen sollen. Selten bekommt man das Gefühl des Edlen in den Hörsälen der Universitäten, und in dem Umgang mit der jüngern Welt, welche zu lebhaft empfindet, um immer fein zu wählen. Eine edlere Art zu denken und zu empfinden erlanget man insgemein erst alsdenn, wenn man alle Arten der sittlichen und ästhetischen Gegenstände vielfältig und sehr öfters vor Augen gehabt, und den verschiedenen Ton ähnlicher Gegenstände genau bemerkt hat.

Dieses sey nicht gesagt, um jemanden, der, noch nicht völlig reif, sich in redenden Künsten öffentlich gezeiget hat, zu tadeln oder zu beleidigen; denn die Absicht dieser Anmerkungen geht blos dahin, einigen unsrer schönen Geister diese wichtige Erinnerung zu geben, daß sie, da es ein Haupttheil ihres Berufs ist, einen edlen Geschmak und eine edle Sinnesart unter ihrer Nation auszubreiten, ein so wichtiges Werk nicht eher unternehmen sollen, bis sie selbst diese schönen Würkungen der Künste an ihren eigenen Gemüthern erfahren haben. Weder das Feuer des Genies, noch eine lebhafte Einbildungskraft, noch starke Empfindungen, sind dazu hinreichend. Das feine Gefühl der besten Art zu handeln und seine Empfindungen zu äussern, dieses Gefühl, das die, nie deutlich zu zeichnenden Gränzen, zwischen dem gemeinen und dem edlen, zwischen dem feinen und dem gröbern, zwischen dem gezwungenen und dem natürlichen, sicher empfindet, ist die Frucht eines langen und scharfen Nachdenkens, und eines sehr anhaltenden Beobachtungsgeistes.

Nirgend zeiget sich aber der Mangel des Edlen sichtbarer, als auf der deutschen Schaubühne, wo es

es überaus selten ist, daß ein deutscher Patriot ohne roth zu werden, Leute von feinem Geschmak unter den Zuschauern erblikt; so sehr ofte fallen sowol die Dichter, als die Schauspieler in das gemeine, und wol gar in das pöbelhafte; oder auch in das verstiegene und in das kindische. Wir haben also sehr grosse Ursache, die alten und die besten der neuern Ausländer noch nicht von der Hand zu legen, sondern sie so lange zu Mustern zu nehmen, bis unser Geschmak eine reifere Ausbildung wird bekommen haben.

Eigenthümliche Farbe.

(Mahlerey.)

Mit diesem Worte bezeichnen wir das, was man sonst Localfarbe nennt, nämlich die natürliche Farbe eines Körpers, z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in so fern sie durch den Ort, wo der Körper steht, in ihrer Art eingeschränkt wird. Wenn man die Wissenschaft der Localfarben recht verstehen will, so bedenke man zuvoderst, daß die Farbe eines jeden Körpers nichts anders sey, als ein auf ihn fallendes und von ihm ins Auge prallendes Licht. Dieses kann von unendlich verschiedener Art seyn, sowol in Ansehung der Stärke, als in Ansehung seiner übrigen Eigenschaften. Wenn das helleste Sonnenlicht auf einen Körper fällt, so giebt es ihm eine andre Farbe, als wenn es schwächer ist, und jeder Grad der Stärke dieses Sonnenlichtes bringt im Körper eine andere Farbe hervor, ob sie gleich von derselben Art bleibt. Dasselbe Stük Scharlach hat eine andre Farbe, wenn die Sonne sehr hell darauf scheinet, als wenn sie schwach scheinet; und in diesem Fall wieder eine andre, als wenn das blosse Tageslicht darauf fällt; und auch in diesem wieder eine andre, wenn der Tag heller ist, als wenn er dunkel ist, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erst durch vielerley Abprellungen trift. Dennoch wird es immer Scharlach genennt, weil es nicht möglich wäre, diese unzähligen Grade der Scharlachfarbe mit so viel verschiedenen Namen zu benennen.

Eben so groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verschiedene Arten sowol des ursprünglichen, als des zurük geworfenen Lichts. Das Sonnenlicht giebt dem Körper eine andre Farbe, als das Licht einer Lampe, oder einer Wachskerze, oder das blaue Licht des Himmels. Denn das ursprüngliche Licht, welches auf den Körper fällt, hat schon eine herrschende Farbe, und ist entweder weiß, gelb, roth, blau oder von andrer Art, und muß demnach nothwendig der Farbe des Körpers ein anderes Ansehen geben.

Drittens wird die eigenthümliche Farbe des Körpers durch die Vermischung mehrerer Arten des Lichts wieder neu eingeschränkt. Es kann röthliches und blauliches Licht zugleich auf den Körper fallen. Die Vermischung beyder bringt eine abgeänderte Farbe hervor. Endlich ändert sich die Farbe auch nach Beschaffenheit des Raums, der zwischen dem Aug und dem Körper ist. Das Licht der auf- oder untergehenden Sonne ist ganz anders, als das Licht der hohen Mittagssonne, weil es durch eine mehr mit Dünsten angefüllte Luft geht; und das Licht des Körpers, das durch ein gefärbtes Glas in die Augen fällt, ist ganz anders, als wenn es blos durch die Luft geht; in der Luft anders, wenn sie rein als wenn sie voll Dünste ist, anders wenn der Körper entfernt, als wenn er nahe ist.

Die Farbe eines jeden im Gemählde vorkommenden Körpers, in so fern sie durch alle diese Umstände eingeschränkt wird, ist das, was die Mahler die Localfarbe, und wir die eigenthümliche Farbe desselben nennen. Die eigenthümlichen Farben aller einzeln Gegenständen eines Gemähldes, in eine einzige Haupterleuchtung geschikt verbunden, machen die Harmonie der Farben aus. Mithin kann diese, und folglich die Einheit in der Farbe und die allgemeine Haltung, ohne die Wissenschaft der Localfarben nicht erreicht werden.

Diese Wissenschaft betrift zwey Hauptpunkte, die eigenthümliche Farbe jedes einzeln Gegenstandes muß wahrhaft, oder natürlich seyn; zugleich aber muß sie eine gute Würkung zur Haltung des Ganzen thun. Jener Punkt betrift die Wissenschaft, die für einen Gegenstand gewählte Farbe, nach Beschaffenheit des Lichts und der Erleuchtung zu bestimmen. Wenn man z. B. angenommen hat, daß eine Figur des Gemähldes einen Purpurmantel zur Bekleidung haben soll, so ist zu überlegen, welcher Grad der Purpurfarbe sowol an hellen, als an dunkeln Stellen genommen werden soll. Man sieht, daß diese Frage die ganze Farbenmischung, die Wissenschaft der Wiederscheine und der Schattirungen in sich begreife.

begreife. Weil man aber insgemein nur alsdenn die Localfarben nennt, wenn man ihre Würkung auf das Ganze betrachtet, so wollen wir nur von diesem zwenten Punkt sprechen, da von dem ersten in andern Artikeln gesprochen worden.

Wir betrachten demnach hier die Wissenschaft der Localfarben, nur in so fern sie dienet, dem Ganzen die Harmonie und Haltung zu geben. Wir setzen zum voraus, daß der Mahler sein Werk erst auf der Leinwand gezeichnet habe, und daß er ietzo sich mit der Wahl der Farbe eines jeden einzeln Gegenstandes beschäftige. Einige dieser Farben sind ganz willkührlich, z. E. die Farbe der Kleider, hingegen sind auch andre, die nur zum Theil willkührlich sind, wie z. E. die Farbe des hellen Himmels, die mehr oder weniger blaß, hell oder dunkel kann gewählt werden, noch andre sind gar nicht willkührlich, als das Grüne des Grases oder der Bäume. Ueberall, wo eine Wahl statt hat, muß der Mahler auf die beste Uebereinstimmung und die vollkommenste Haltung des Ganzen sehen. Jede dieser beyden Absichten erfodert viel Erfahrung und Ueberlegung.

Noch ehe er die geringste Entschliessung in Ansehung der Localfarben nehmen kann, muß er die Art seines Colorits, den Ort der Scene, den Grad des allgemeinen Lichts und der Einschränkung desselben genau erwogen haben. Wenn er sich dieses alles fest eingeprägt und ganz geläufig gemacht hat, so kann er an die Localfarben denken. Versäumet er diese vorläufigen Bestimmungen, so wird er ofte, wenn sein Gemählde ganz angelegt, oder wol gar halb ausgemahlt ist, alles wieder umarbeiten müssen, weil eine einzige Localfarbe, die er unrecht gewählt hatte, ihm Harmonie oder Haltung zernichtet. So wie der Tonsetzer bey seiner Melodie die Harmonie nicht einen Augenblik bey Seite setzen kann, so muß der Mahler, wenn er ans Farbengeben denkt, gar alles was zum Gemählde gehört, die Anordnung, die Grupirung, das Licht und alles übrige beständig vor Augen haben.

In Sachen, die so sehr auf lange Erfahrungen ankommen, wo so gar vielerley auf einmal und als eine einzige Hauptvorstellung der Einbildungskraft vorschweben muß, ist es fast unmöglich und auch unnütze, besondre Regeln zu suchen. Man muß sich begnügen, den Künstler überhaupt auf alle wesentliche Umstände aufmerksam zu machen.

In der Wahl der eigenthümlichen Farben habe der Mahler die Harmonie des Ganzen beständig vor Augen. Ist er genöthiget zwey Farben neben einander zu setzen, die sich schweer vereinigen, so suche er sich durch die Dämpfung der einen durch starken Schatten, oder durch verbindende Wiederscheine zu helfen. Es kömmt hiebey fast alles auf die Wahl des Lichts und der Erleuchtung an. Hat er z. B. sein Gemählde so angeordnet, daß der hinterste Grund gegen den vodern zu helle wird, so wähle er eine stärkere Erleuchtung für diesen und eine schwächere für jenen.

In Ansehung der Haltung bietet sich eine ganz einfache Regel von selbst an. Wo das Licht und der Schatten in dem Grade, den sie auf gewissen Stellen haben müssen, nicht hinreichen, den Gegenstand genug zu heben oder zu dämpfen; da wähle man im ersten Falle sehr helle, im andern sehr dunkle eigenthümliche Farben; jene müssen ofte die Stelle des hellern Lichts, diese aber des Schattens vertreten. Mancherley sehr feine, aus Betrachtung würklicher Gemählden genommene Anmerkungen über die Localfarben wird man in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey finden.

Einbildungskraft.
(Schöne Künste.)

Das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie würken. Es ist also eine Würkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehedem gesehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorstellen, ob sie gleich nicht vor unsern Augen ist. Insgemein erstrekt sich der Begriff dieser Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuschreibt, was wir die Dichtungskraft genennt haben. (*)

(*) S. Dichtungskraft.

Die Einbildungskraft ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Seele, deren Mangel den Menschen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdenn, als eine blosse Maschine, nur durch gegenwärtige Eindrüke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würd in Würksamkeit gesetzt werden. Wir betrachten sie aber hier nur, in so fern sie eine der vorzüglichsten Gaben des Künstlers ist, und ihre Würkung an den Werken des Geschmaks bewundern läßt. Sie ist eigentlich die Mutter aller schönen Künste,

Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler vorzüglich vor andern Menschen, so wie der Philosoph sich durch Verstand unterscheidet.

Zwar wird kein Mensch ohne Einbildungskraft gefunden, aber nur der kann ein Künstler werden, in dessen Seele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket. Das Wesen der schönen Künste besteht darin, daß sie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther andrer Menschen würken soll, die Vorstellungen in denselben erweken, welche die verlangte Würkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts stärker auf uns würkt, als die Gegenstände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, so müssen die Künste durch Hülfe der Einbildungskraft des Künstlers, aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammenbringen, deren Würkung in jedem Fall nöthig wird. Wessen Einbildungskraft leicht und schnell, bey jeder natürlichen Veranlasung, das, was er jemal von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung gefühlt hat, wieder gleichsam an seine Sinnen zurükbringt, der kann, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen. Kommt nun zu dieser Würkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die schiklichsten Zeichen, von dem was er selbst sich vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in andern zu erweken, so ist er ein Künstler. Demnach ist die Einbildungskraft, wie gesagt worden, die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so weit wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erschaffen wir uns mitten in einer Wüste, paradisische Scenen von überfliessendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; versammeln mitten in der Einsamkeit diejenige Gesellschaft von Menschen, die wir haben wollen, um uns, hören sie sprechen, und sehen sie handeln.

Man schreibet der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn sie bey der geringsten Veranlasung eine grosse Menge sinnlicher Gegenstände sich wieder vorstellt; Lebhaftigkeit, wenn diese wiederkommende Vorstellungen einen grossen Grad der Klarheit haben; Ausdähnung, wenn sie viel solcher Vorstellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: diese drey Eigenschaften hat die Einbildungskraft des Künstlers in höhern Graden, als sie bey andern Menschen sind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird sein Werk reich an Vorstellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeisterung und sein Werk gewinnt dadurch das Feuer, das auch uns anflammet; ihrer Ausdähnung haben wir hauptsächlich Ordnung, Plan und Ebenmaaß in grössern Werken zu danken, und sie macht dem Künstler auch die Wahl des Bessern möglich.

Aber alle diese Vorzüge sind nur noch ein Theil des dem Künstler nöthigen Genies. Denn die Einbildungskraft ist an sich leichtsinnig, ausschweiffend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele würkt: allein kann sie den Künstler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uebereinstimmung muß sie beständig begleiten, um dem Werk, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und starke aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigsten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müssen die Herrschaft über sie behalten. Denn Weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft, der diese Begleiter und Beherrscher mangeln: sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der würklichen Natur gleichen. Was für ausschweiffende Dinge würde uns nicht Homer von seinen Helden erzählt haben, wenn nicht seine ausserordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir sehen es an dem Ariost, dem diese Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem sie aber nicht so herrschend gewesen, daß nicht die stärkere Einbildungskraft bisweilen sich ihres Einflusses entzogen hätte.

Die Einbildungskraft ist zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die sich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine grosse Lebhaftigkeit des Geistes gründet; sie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Uebung gestärkt werden, und diese Uebung gehört zur Bildung des Künstlers.

Scharfe Sinnen sind der Erfolg einer glüklichen Organisation, aber die Weltweisen lehren uns, daß sie durch Uebung noch mehr geschärft werden. Durch sie erlanget der Mahler ein schärferes Gesicht, mißt Verhältnisse, sieht feinere Abänderungen der Umrisse und Schattirungen der Farben, wo ein andrer

andrer mit gleich scharfem Auge sie nicht sieht. Wer sein Gehör wenig in Bemerkung der feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloke etwas ganz einförmiges, darin er nichts unterscheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünstlers eine Menge einzeler Töne darin bemerket. (*) Darum befahl Pythagoras seinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleissigsten Uebungen der Sinnen, für welche der Künstler arbeitet, wird seine Einbildungskraft da, wo er sie am meisten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

(*) S. Harmonie.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterstüzt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier ist nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem blos thierischen Hang, undeutliche, von allem geistigen Wesen entblößte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künstlers sich von dieser groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt seine Einbildungskraft, weil diese Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein blos leidendes Wesen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künstlers ist ein Hang, sich den sinnlichen Eindrüken mit Geschmak und Ueberlegung so zu überlassen, daß man jedes reizbare darin bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verstandes unterwerfen zu wollen. Der Künstler überläßt sich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erwekt, mit Geschmak, indem er jedes einzele dieser Empfindung besonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derselben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger sinnliche Naturforscher beschäftiget ist, bey dieser Empfindung mehr seinen Verstand, als seine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entstehung der Farben, und die geometrische Bestimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieser Hang in jeder Vorstellung das einzele aufzusuchen, abzusöndern und mit Deutlichkeit zu fassen, ist der Grund des Untersuchungsgeistes, und zerstöhrt die Sinnlichkeit, die eine Stütze der Einbildungskraft ist.

Es kann einem künftigen Künstler, dessen Einbildungskraft an das Ausschweiffende gränzet, nüzlich seyn, die strengern Uebungen des Verstandes durch Erlernung der Wissenschaften, bis auf einen gewissen Grad zu treiben. Ein grosser Dichter nennt die Meßkunst ganz richtig den Zaum der Phantasie; (*) aber der zum Künstler berufene Jüngling muß sich, wo er nicht ein ausserordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Untersuchungen einlassen, er muß sich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntnis mehr anschauend in sinnlichen Gegenständen zu empfinden, als durch den reinern Verstand zu erkennen.

(*) Haller an Hrn D. Geßner.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geistes mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch diese muß durch Uebung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Würkungen der weibischen Erziehung Achtung, bey der das erste Gesez ist, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit setzen, von allem, was ihm Mühe machen könnte, von allem, wobey ihm eigene Ueberlegung und Anstrengung seiner Kräfte nöthig wären, zurükzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeusserung seiner Würksamkeit zuvorzukommen. Durch eine solche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeschnitten, alle Nerven werden schlaff, und man macht aus dem Menschen eine Mißgeburt, der die wesentlichste Eigenschaft eines vernünftigen Geschöpfes, die innere thätige Würksamkeit benommen ist.

Aber durch fleissige Uebung seiner Vorstellungskräfte erlangt der Geist die Lebhaftigkeit, der er fähig ist. Glüklich hierin ist der, dessen Erziehung frey und thätig gewesen, dessen noch unentwikelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Würksamkeit empfunden, der schon früh fühlen gelernt, daß durch Auffoderung seiner Kräfte das Gebieth seiner eigenen Würksamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeschlossen werde. Dadurch bekommt der Geist seine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenstände würksam wird. Dieses sind also die Mittel der Einbildungskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das nächste, was hierauf zur Bildung eines grossen Künstlers gehört, ist, daß er seine Phantasie bereichere. Denn sie ist das Zeughaus, woraus er die Waffen nihmt, die ihm die Siege über die Gemüther

müther der Menschen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erschafft nichts neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Also muß sie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künstler muß die Gegenstände seiner Kunst zuerst in der Natur gesehen oder empfunden haben, damit sie ihm hernach, wenn er sie gebraucht, wieder gegenwärtig seyen, damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verstatten, oder seiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, desto glüklicher neue zu erfinden. Also muß er unaufhörlich seine Sinnen für jeden Gegenstand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des sittlichen Lebens der Menschen überall nachgehen, sie in mehrern Ländern und unter mehrern Völkern aufsuchen; aber ein scharfer Beobachtungsgeist muß ihn überall begleiten. Was ein guter Kenner (*) dem Mahler anräth, kann jedem Künstler zur Lehre dienen; er soll dem Philopömen nachahmen, der auf allen Reisen, auch mitten im Frieden, jede Gegend die ihm fürs Gesicht kam, mit dem Aug eines Heerführers betrachtete; hier stekte er in Gedanken ein Lager ab; da stellte er seine Posten zur Sicherheit aus; hier rükte er gegen den Feind an; durch diesen Weg nahm er einen verdekten Marsch vor; durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er seine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und schlechten Lage der Oerter nöthig hat. So hat Homer durch Reisen, durch Beobachtung der Menschen, der Sitten, der Künste, der Beschäftigungen im öffentlichen und im Privatleben, seine Einbildungskraft dergestalt angefüllt, daß sie unerschöpflich an jeder Art der Gegenstände geworden. So muß der Mahler sein Aug, der Tonkünstler sein Ohr, aber der Dichter jeden Sinn unaufhörlich gespannt halten, damit seiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenständen nichts entgehe. Es würde überaus nützlich seyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntnis der Sachen jungen Künstlern zugefallen, ein Werk schriebe, wodurch sie alle Mittel ihre Phantasie zu bereichern, könnten kennen lernen. Einen Versuch hierüber hat Bodmer gemacht, (*) und der Mahler wird in dem fürtreflichen Werk des Leonhard Vinci viel dahin dienendes antreffen. (*)

(*) Junius de Pictura Vett. L. I. c. 2.

(*) Von den poetischen Gemählden im 1 Cap.

(*) Traité de la peinture.

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geschmak und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendsten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß sie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beschaffenheit der Sache eine stärkere oder gemäßigtere Begeisterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, so wol die Entstehung, als die wunderbaren Würkungen dieser erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das was über die Begeisterung gesagt worden, ist als eine Fortsetzung des gegenwärtigen Artikels anzusehen.

Einfalt.
(Schöne Künste.)

Die Einfalt ist im allgemeinesten Verstand der Mangel der Theile, oder die Unzertrennlichkeit eines Dinges. In Gegenständen des Geschmaks drükt man durch dieses Wort den Mangel oder die Abwesenheit aller Zufälligen, durch Kunst hereingebrachten Umständen aus. Man schreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder wenn die Würkung die sie thun soll, durch wenige Umstände erhalten wird, oder auch, wenn sie nur durch das Wesentliche, so in ihr ist, gefällt, und alle zufällige Verschönerungen wegbleiben. So schreibet man einer körperlichen Form oder Figur eine edle Einfalt zu, wenn sie, wie die meisten antiken Vasen oder Krüge blos durch ihre Gestalt und sanfte Umrisse angenehm in die Augen fallen, ohne daß sie durch ausgeschweiffte Zierathen, durch kühn geschlungene Handgriffe oder daran gesetztes Schnizwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben. In einem Gebäude bemerkt man die edle Einfalt, wenn die ganze Masse desselben eine einzige, untheilbare, wol in die Augen fallende Figur vorstellt, an welcher ausser den wesentlichen Theilen keine zufällige Zierathen angebracht sind. Von dieser Art ist das Pantheum oder die sogenannte Rotonda in Rom. In einer Rede herrscht eine edle Einfalt, wenn mit Weglassung aller zufälligen Verschönerungen nur die dem Zwek des Redners wesentlichen Vorstellungen kräftig und wol vorgetragen werden. In den Sitten und in dem Betragen eines Menschen herrscht edle Einfalt, wenn er in allen Umständen nach einem wahren und richtigen Gefühl ohne Umschweiffe den geradesten Weg so handelt, wie die Natur der Sache es mit sich bringt. In einem ganzen System herrscht Einfalt, wenn alles darin nach einem einzigen Grundsatz geschieht

schieht oder vorhanden ist. Es giebt demnach in den Werken des Geschmaks eine doppelte Einfalt, nämlich die Einfalt des Wesens, und die Einfalt in dem Zufälligen. Man kann sich von diesen beyden Arten der Einfalt einen deutlichen Begriff machen, wenn man sich zwey Uhren vorstellt, welche gleich richtig die Zeit anzeigen, deren eine aber aus weit weniger wesentlichen Theilen oder Rädern bestünde, als die andre. Die die wenigsten Räder hat, ist einfacher im Wesen. Aber auch in den zufälligen Gestalten der Theile kann die eine einfacher seyn, als die andre, je nachdem die wesentliche Theile durch mehr oder weniger kleinere zufällige Theile verziert sind oder nicht. Dies wäre die Einfalt in zufälligen Dingen.

Der Einfalt des Wesens wird die Verwiklung desselben entgegengesetzt, da eine Sache aus mehrern wesentlichen Eigenschaften muß beurtheilt werden, wie die Handlungen eines Menschen seyn würden, der nach vielerley Maximen zugleich handelt.

Der Einfalt in dem Zufälligen ist das künstlich verzierte, das gesuchte, entgegengesetzt, wo man künstliche Veranstaltungen zu Einmischung zufälliger Umstände wahrnimmt. Doch kann man Fälle bemerken, wo dieses Zufällige so natürlich und ungezwungen mit dem Wesentlichen verbunden ist, daß die edle Einfalt weniger zu leiden scheint. So sind überhaupt die Fabeln des Phädrus von einer edeln Einfalt, weil er nichts, als das Wesentliche der Handlung vorstellt; da hingegen La Fontaine sehr viel zufälliges beymischt, welches aber an einigen Orten so natürlich geschieht, daß man beynahe die Kunst und die Veranstaltungen zu einer unnöthigen Auszierung darüber vergißt.

Daß der gute Geschmak ein grosses Gefallen an der edlen Einfalt habe, ist aus der Erfahrung bekannt, wiewol man die Gründe dieses Wolgefallens wenig entwickelt hat. Die edle Einfalt hält sich an dem Wesentlichen einer jeden Sache. Deßwegen ist alles, was sich in dem Gegenstand befindet, nothwendig da, es ist da nichts, das man davon thun könnte, alle Theile passen ohne Zwang an einander, nichts ist überflüßig; nichts das die Vorstellungskraft von dem Wesen des Gegenstandes ableitet, die Absichten werden durch den kürzesten, geradesten und natürlichsten Weg erreicht. Ein solcher Gegenstand ist demnach höchst vollkommen, weil alles darin auf das strengste zusammenstimmt. Man fühlt den Grund eines jeden Umstandes, der, weil er in dem Wesen der Sache gegründet ist, nicht anders oder besser seyn könnte. Die Vorstellungskraft wird nirgend aufgehalten, sie findet nichts auszusetzen. Alles, was zum Gegenstand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. Man wird so wenig Kunst gewahr, daß man glaubt, die Natur selbst habe nach der vollkommensten Anwendung ihrer Gesetze den Gegenstand hervorgebracht. Kurz die edle Einfalt ist der höchste Grad der Vollkommenheit.

Es liegt aber in der Natur des guten Geschmaks, daß wir gerne den geradesten Weg gehen, daß wir das unnütze und überflüßige, wo wir es einsehen, gern entfernen möchten, daß wir gerne fühlen oder einsehen, warum jedes Ding da ist; und daß es uns angenehm ist die Verbindung zwischen dem Wesen und den Eigenschaften der Dinge zu sehen. Alles dieses finden wir bey den Gegenständen, darin die edle Einfalt herrscht. Sie muß insonderheit denjenigen Vergnügen erweken, deren natürliche und richtige Art zu denken mit Gegenständen der ausschweifenden Kunst öfters ist beleidiget worden. Denn da solche Werke ihrer Vorstellungskraft einen beständigen Zwang angethan, so fühlen sie sich bey Betrachtung der Werke von edler Einfalt erleichtert. Das Andenken der Mühe, so ihnen das gezwungene und verworrene so ofte macht, erhöhet die Lust an der edlen Einfalt der Natur. Niemand wird so sehr die Wollust einer edlen Einfalt in der Lebensart und dem Umgang fühlen, als der, welcher den Zwang einer künstlich abgepaßten mit willkührlichen Anständigkeitsgesetzen beschwerten Lebensart recht gefühlt hat.

Wer in diesem besondern Fall die edle Einfalt der Natur mit dem gesuchten und gekünstelten Wesen vergleichen will; wer die Regeln einer abgepaßten Lebensart, darin Höflichkeiten, willkührlich eingeführte Ceremonien und weithergesuchte Gesetze herrschen, die weder in der Natur unsrer Bedürfnisse, noch in der natürlichen Zuneigung und Wolgewogenheit der Menschen gegen einander gegründet sind, und die man nur durch das Gedächtniß erlernen kann; wer dieses, sage ich, mit einer ganz einfachen Lebensart vergleichet, da jeder Mensch den Eindrüken der Natur folget, seine natürlichen Bedürfnisse und Gesinnungen auf eine edle Weise an den Tag legt, seine Gewogenheit, Zuneigung, seine Hülfe oder Abhänglichkeit

lichkeit gegen andre geradezu, aber auf eine edle Art erkläret; der wird sowol die Natur der edlen Einfalt überhaupt, als ihren unendlichen Werth über das gekünstelte und überladene lebhaft empfinden.

Wer bey einem richtigen und geübten Verstand der Natur treu geblieben ist, der wird so wol in seinem Betragen, als in seinen Reden und Werken, diese edle Einfalt zeigen. Dies ist der allgemeine Charakter der ältesten griechischen und römischen Schriftsteller und Künstler, wodurch sie sich vornehmlich von den neuern unterscheiden. Ein gewisser Beweis, daß die edle Einfalt eine Würkung der unverdorbenen Natur sey. Erst zu der Zeit, da in Athen und Rom durch den Verlust der natürlichen Freyheit, unnatürliche Mittel den Großen und den Regenten zu gefallen nothwendig wurden, kam eine gezwungene Art zu denken auf, die sich nach und nach aus der Lebensart in die Werke der Kunst einmischte.

In den neuern Zeiten hat das willkührliche und gezwungene die Natur so sehr verdrängt, daß die Gesichtszüge, die Leibesstellungen, die Gebehrden, die Reden, das ganze Betragen eines Menschen, nach willkührlichen oder doch weithergesuchten Regeln der Kunst müssen abgepaßt werden. Aus dieser Ursach ist auch die edle Einfalt in den Werken der Kunst so selten, als das Erhabene. Und weil die mit Mühe erlernte Kunst beynahe schon zur andern Natur geworden ist, so ist so gar bey vielen Menschen das natürliche Wolgefallen an der edlen Einfalt erloschen. Man vermißt die Einfalt in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künste, in den Gemählden, in der Beredsamkeit, Dichtkunst und Musik. Das weitläuftige, überflüßige und willkührliche hat so wol in den Sitten, als in den Werken der Kunst so sehr überhand genommen, daß man gar oft Mühe hat, das wenige natürliche darin zu erkennen. Wie viel, sowol ganze Gebäude, als einzele Zimmer, sieht man nicht, wo unnütze oder gar widernatürliche Zierrathen die Augen so sehr auf sich ziehen, daß man vergißt auf das Wesentliche zu sehen. So sucht mancher Dichter, durch kleine Zierrathen der Harmonie und witzige Bilder sein Lied mit so viel Glanz zu überstreuen, daß man darüber den Hauptinhalt desselben vergißt, so wie man über einer üppig reichen Kleidung vergißt, daß ein Mensch darunter stekt. Man kann ofte für allem Glanz der Farben und allem Witz und falscher Lebhaftigkeit in den Gesichtszügen und Stellungen der Personen, die Geschichte selbst nicht sehen, die das Gemählde vorstellen soll.

In der edlen Einfalt besteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunst. Jedes soll etwas vorstellen, das ist, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menschen einen gewissen bestimmten Eindruk machen. Alles was diesen Eindruk nicht befördert, ist der Absicht der Kunst entgegen; was aber ihn gar hindert, ist ein Zeichen des Unsinnes in dem Künstler. Es ist ihm deswegen keine Sache ernstlicher anzupreisen, als die Bestrebung nach der edlen Einfalt. Könnten wir in unsern Künsten die Einfalt der Natur wieder erhalten, so würde sie sich gewiß von da auch wieder über die Sitten ausbreiten. Ohne Zweifel haben die von der edlen Einfalt abgewichenen Künstler zu dem verdorbenen Geschmak in dem Leben des Menschen das ihrige beygetragen. Die Tanzmeister haben viel steiffe und unnatürliche Leibesstellungen aufgebracht. Verschiedene sehr abgeschmakte Zierungen, und das gezwungene Spiel der Hände, der Augen und des Mundes, haben einige Personen des schönen Geschlechts von den Schauspielerinen gelernt. Die abgeschmakte Art der Auszierungen der Zimmer, der Hausgeräthe, hat man den Zeichnern und Baumeistern zu danken; und die ekelhafte Raffinirung im Ausdruk der Empfindungen und so viel gezwungenes und verstiegenes in dem Ausdruk der Rede, haben einige Dichter aufgebracht. Dieses mannigfaltige Verderben in der Lebensart und den Sitten können Künstler von reinem Geschmak wieder hemmen, und auch das verlohrne Gute wiederherstellen. Die Mahler und Bildhauer können die Begriffe von der ursprünglichen Schönheit der menschlichen Gestalt wieder aufweken. Die Tänzer und Schauspieler können das wahrhaftig Schöne und Edle in den Minen, Manieren, Gebehrden und Bewegungen einpflanzen. Die Dichter können die Sitten, die Handlungen, die Charaktere, die Tugenden, alles Liebenswürdige der einfachen Natur denen kennen lehren, die sie in der menschlichen Gesellschaft nicht mehr antreffen.

Es muß aber einem heutigen Virtuosen sehr viel schweerer werden, der edlen Einfalt der Natur zu folgen, als es den Alten geworden ist. Diese durften sich nicht erst aus dem verdorbenen Geschmak

ihrer Zeit loswikeln. Man war damals in den Geschäften des Lebens und im Zeitvertreib einfacher, als die heutige Welt ist. In unsern Tagen erfodert es einen guten Verstand und ein scharfes Nachdenken, um das zu erreichen, was den Alten so leicht und so geläufig war. Die folgenden Anmerkungen können dienen, den Künstler auf die Spuhr der edlen Einfalt zu bringen.

Diese liebenswürdige Eigenschaft der Kunst kann sich in einem Werk auf verschiedene Weise zeigen. Sie erstrekt sich von dem allgemeinen oder ersten Entwurf des Kunstwerks, bis auf die kleinesten Ausbildungen desselben. Die besten Werke der Kunst sind fast durchgehends die einfachesten in der Anlag' und im Plan. Man kann den ganzen Plan der Ilias in wenig Worten vollkommen ausdrüken. Sophokles und vornehmlich Aeschylus haben ihre besten Trauerspiele nach so sehr einfachen Planen eingerichtet, daß man sie mit unverwandten Augen gar vollständig fassen kann. Zwischen drey, vier, höchstens fünf Personen, die sich nicht sehr weit von der Stelle bewegen, geht eine sehr wichtige Handlung vor, darin sich ihre Charaktere vollkommen entwikeln. Eben so sind die vollkommensten Gemählde der größten Meister von den wenigsten Figuren, und meistens von einer einzigen ganz einfachen Grupe. Die feinesten Gebäude der Alten machen nur eine, und sehr einfache Masse, einen Würfel, oder einen oben abgerundeten Cylinder aus, den man auf einmal mit der größten Leichtigkeit in das Auge faßt. Sie suchten das Grosse nicht in einer überflüßigen Menge der Theile, sondern in der innerlichen Grösse, in der Vollkommenheit, in der vollkommensten Figur des Ganzen. Freylich haben auch große Meister sehr reich zusammengesetzte Werke gemacht: aber nur denn, wenn der Inhalt die Menge der Theile ganz nothwendig machte; denn die an Gegenständen so sehr reiche Ilias ist im Plan höchst einfach; alles fließt aus einem einzigen Hauptbegriff. Wenn Poußin die Sammlung des Manna in der Wüste vorstellen mußte, so konnte er sich mit wenigen Figuren nicht behelfen.

Damit aber der Künstler die möglichste Einfalt in seinem Plan erreiche, nachdem er den Inhalt gewählt hat, so bedenke er wol, daß sein Werk im Ganzen betrachtet, allemal eine einzige bestimmte Hauptvorstellung erweken müsse. Ueber diese Hauptvorstellung muß er sich auf das bestimmteste selbst Rechenschaft geben können. Hat er dieses gethan, so denke er der Natur dieser Vorstellung so lange nach, bis er ihr ganzes Wesen entdeket hat, damit er über alles, was nothwendig dazu gehört, was ohne Entkräftung oder Verstellung derselben nicht wegbleiben kann, völliges Licht habe. Alsdenn entferne er alles, was nicht nothwendig zum Wesen der Sache gehört, er suche dieses nothwendige auf die beste Weise in seinen Plan zu bringen; so wird ihm die edle Einfalt nicht fehlen. Der Mangel derselben im Plan kommt meistentheils daher, daß der Künstler entweder seine Materie sich nicht bestimmt genug vorgestellt, und daher unnütze, zufällige oder gar streitende Dinge mit eingemischt hat, oder daß er nur überhaupt durch Anhäufung mancherley Gegenstände die Einbildungskraft andrer in eine unbestimmte Bewegung setzen will. Nicht nur alles, was das Hauptintresse des Inhalts gar nicht unterstützt, sondern auch das, was nicht unumgänglich dazu gehört, muß, wenn man die edle Einfalt erreichen will, als schädlich verworfen werden.

Auch in der Anordnung kann diese grosse Eigenschaft mehr oder weniger erreicht werden. Die Sachen können sich mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Nothwendigkeit zusammen passen. Wenn nicht jeder Theil den Ort einnihmt, der dem Wesen der Vorstellung der gemäßeste ist, so leidet die edle Einfalt darunter.

In den Charakteren, Handlungen und Reden der Personen, die in das Werk kommen, wird die edle Einfalt auf eine ähnliche Art erreicht. Der Mensch ist in seinem Charakter und in seinen Handlungen einfach, der durchaus nach wenigen Hauptbegriffen handelt, deren Einfluß man in seinem ganzen Thun und Lassen entdekt.

In der Rede kann die Einfalt so wol in den Gedanken, als in dem Ausdruk statt haben. Man erreicht sie in den Gedanken, wenn man glüklich genung ist den einzigen herrschenden Begriff (*) zu entdeken, aus dem alles, was man zu sagen hat, entsteht, oder auf den alles kann zurükgeführt werden. Der Redner, der in der Vertheidigung eines Beklagten, dem vielerley Dinge Schuld gegeben werden, in dessen Charakter, oder in irgend einer zur Klage gehörigen Sache, etwas entdeket, wodurch alle Punkte der Klage zugleich können widerlegt werden, wird seiner Vertheidigung ohne Mühe die höchste Einfalt geben können. Die Vertheidigung

(*) Notio directrix.

(*) S. Beweis S. 159

gung der Andromache, die an einem andern Ort (*) angeführt worden ist, kann hier als ein Beyspiel gebraucht werden; in dem einzigen Begriff von der Person und den Umständen der Andromache liegt alles, was zu ihrer Vertheidigung kann gesagt werden. Nichts ist für den Redner in allen Gattungen der Reden wichtiger, als den Hauptbegriff zu entdeken, auf den alles ankommt; denn wo man diesen gefunden hat, da entsteht die Einfalt von selbst.

Die Einfalt des Ausdruks besteht darin, daß man jeden einzeln Gedanken geradezu, und nur in so viel Worten ausdruke, als nöthig sind ihn richtig zu fassen: dieses aber können nur Menschen von der gesundesten und richtigsten Beurtheilungskraft. Diese Einfalt muß vorzüglich da herrschen, wo das Wesentliche der Gedanken völlig hinlänglich ist, das Gemüth ganz einzunehmen. Es ist damit so, wie mit jeder Ausbildung eines einzelen Theiles beschaffen; alles kommt dabey auf die einzige grosse Regel an; So viel, als nothwendig; wenn nur der Künstler das Nothwendige einsieht. Nicht nur alle Zierathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wolklingende in den Worten, das blos die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorstellung zu verstärken, muß wegbleiben, sondern auch alles das, dessen Abwesenheit keinen würklichen Mangel gebiehrt. Wenn ein gewisser Wolklang der Worte, ein gewisses Leben der Farben, ein gewisser Nachdruk der Gedanken, eine gewisse einfache Verzierung eines Haupttheiles hinlänglich ist, die Vorstellung zu erweken, die der Absicht gemäß ist, so hüte man sich ihr mehr Glanz zu geben; denn das mehrere würde nur blenden, man würde den Glanz fühlen, und die Beschaffenheit der glänzenden Sache nicht mehr sehen, so wie der, welcher in die hellscheinende Sonne sehen will, ihre scheinbare Grösse und runde Figur nicht wahrnehmen kann.

In manchen Fällen ist die edle Einfalt der Gewohnheit so sehr entgegen, daß der Künstler auch da, wo er sie erreichen könnte, sich scheuet es zu thun, aus Furcht den herrschenden Geschmak zu beleidigen. Man ist in der Baukunst gewisser, der Einfalt entgegen streitender, Verzierungen an einigen Orten so gewohnt, daß auch die Baumeister, die es besser wissen, sich von der Gewohnheit hinreissen lassen. Dies sollte aber keinen abhalten der Natur zu folgen. Es sind immer noch Kenner vorhanden, die sein Werk zu schätzen wissen, wenn der grosse Haufen es verachtet. Das Wesentliche der Sachen ist unveränderlich; das Zufällige aber ist der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworfen. Der Künstler also, der allen Menschen und durch alle Zeiten gefallen will, muß sich am Wesentlichen halten, folglich der edlen Einfalt befleissen.

Einfaßung.

(Baukunst.)

Die Einfaßungen der Oeffnungen, nämlich der Thüren oder Fenster. Wenn die Oeffnungen nicht als blosse Löcher erscheinen sollen, deren Figur und Grösse man für unbestimmt und zufällig halten könnte, so muß etwas da seyn, das sie bestimmt und jede zu etwas Ganzem macht. (*) Dieses wird offenbar durch die Einfaßungen erhalten, welche den Oeffnungen das Ansehen von Dingen geben, die mit Fleiß gemacht sind, und ihre bestimmte Gränzen haben. Jederman wird fühlen, daß Fenster an der Aussenseite eines Hauses, die ohne Einfaßung sind, blos wie Löcher aussehen; aus ihrer Einfaßung aber entsteht das Gefühl, daß sie nichts zufälliges, sondern etwas ordentlich abgemessenes und fertiggemachtes seyen. Dieselbe Würkung thun auch die Gewände, welche gleichsam die Rahmen sind, in welche die Oeffnungen eingefaßt werden.

(*) S. Ganz.

Zur Breite der Einfaßungen und der Gewände wird insgemein der sechste Theil der Breite der ganzen Oeffnung genommen. Die Verzierungen an den Gewänden müssen nicht übertrieben seyn, und sich überhaupt nach der Bauart des Ganzen richten.

Einförmigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Gleichheit der Form durch alle Theile, die zu einer Sache gehören. Sie ist der Grund der Einheit; denn viel Dinge, sie liegen neben einander oder sie folgen auf einander, deren Beschaffenheit oder Ordnung nach *einer Form*, oder nach einer Regel bestimmt ist, können durch Hülfe dieser Form mit einem Begriff zusammen gefaßt werden, und in so fern machen sie zusammen *Ein Ding* aus. So wie man vermittelst der *einen* Regel, wie diese Zahlen 1. 2. 3. 4. 5 ꝛc. oder 1. 2. 4. 8. 16 ꝛc. auf einander folgen, die ganze unendliche Reyhe derselben auf einmal übersehen kann, so thut die Einförmigkeit überall diese Würkung. In einem

nem Tonstük, das durchaus einerley Takt hat, darf man nur den ersten Takt ins Ohr gefaßt haben, um durch das ganze Stük den Takt richtig anzuschlagen. Also erleichtert die Einförmigkeit die Vorstellung einer aus viel Theilen bestehenden Sache, und macht, daß man sie, wenigstens in Absicht auf eine Eigenschaft, auf einmal sieht oder erkennet.

Erstrekt sich aber diese Einförmigkeit auf alles, was zur Beschaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört, so wird der Begriff des vielfachen einigermaassen zernichtet, und wir erbliken in einer ganzen Reyhe von Dingen immer nur dasselbe. So ist die Reyhe 2. 2. 2, rc. eigentlich keine unendliche Reyhe, wie die vorher angeführten, sondern eine Zahl, ohne End wiederholt; da diese Reyhe 1. 2. 3. 4. rc. verschiedene Zahlen enthält, deren jede aber nach derselben Regel, wie alle andre, aus der vorhergehenden entsteht. Jene sich auf alles erstrekende Einförmigkeit ist der Mannigfaltigkeit entgegen gesetzt, macht eine vollkommene Gleichheit der Theile aus, und giebt der Vorstellung anstatt des vielfältigen nur eines.

Sie zernichtet also den Reiz, den die Vorstellungskraft durch das Mannigfaltige bekömmt, sie bringt eine Erschlaffung in derselben hervor, und ist die Mutter der Langenweile und des Schlafs. Nichts ist langweiler, als ein Leben, wo jeder Tag dem andern gleich ist; und eine völlige Einförmigkeit sinnlicher Eindrüke, wie das Murmeln eines Baches, oder das Eintönige einer Rede, schläfert sehr bald ein.

Da also in den Theilen eines Gegenstandes Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zugleich vorhanden seyn müssen, wenn er sinnliche Aufmerksamkeit unterhalten soll, diese beyden Eigenschaften aber einander einigermaassen entgegen stehen; so wird ein feiner Geschmak dazu erfodert die Dinge so einzurichten, daß Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit einander gleichsam die Waage halten.

Es sind zwey Künste, deren Werke den übrigen hierin zum Muster dienen können; die Baukunst für Dinge, die zugleich neben einander sind, und die Musik für solche, die auf einander folgen. Das Geheimniß der Vereinigung der Einförmigkeit und der Mannigfaltigkeit kommt im Grunde darauf hinaus, daß das dunkle Gefühl einer völligen Einförmigkeit alle sinnliche Zerstreuungen hemme, damit die Aufmerksamkeit auf die etwas helleren Vorstellungen desto freyer und ungehinderter sey. Eben die einschläfernde Eigenschaft der Einförmigkeit, wenn sie blos die Zerstreuung der Sinnen hemmt, bewürkt eine desto freyere Aufmerksamkeit auf weniger sinnliche Dinge. Es ist sehr viel leichter bey einem immer einförmigen Geräusche eines Wasserfalles mit völliger Freyheit des Geistes einer Betrachtung nachzuhängen, als wenn alle Augenblik ein anderes Geräusche sich hören läßt. Die Wahrheit dieser Beobachtung beweiset die Musik am deutlichsten. Der Takt und die Reinigkeit der Harmonie sind das Einförmige, die das Gehör in immer gleicher Fassung oder in ruhiger Lage erhalten; die den hellern Empfindungen, welche durch das Sprechende der Töne erregt werden, völlige Freyheit verstatten. Man glaubt bey jedem guten Gesang einen von gewissen Empfindungen gerührten Menschen sprechen zu hören; man folget ihm in allen Aeusserungen seiner Empfindung nach, so lange die völlige Einförmigkeit des Takts und die Reinigkeit der Harmonie das Gehör in einer ruhigen Fassung lassen: aber jeder Fehler gegen die völlige Einförmigkeit des Takts oder gegen die reine Fortschreitung der Harmonie unterbricht die Ruhe des Gehörs; die Aufmerksamkeit wird von dem Inhalt des Gesanges abgezogen, und auf das blos Tönende desselben gelenkt, weil darin etwas neues vorkommt. Dieses ist im Grund eben das, was wir erfahren, wenn wir einem Redner lange mit Aufmerksamkeit zugehört, jeden Begriff und Gedanken völlig gefaßt haben, auf einmal aber, wenn er zu stottern, oder überhaupt in einem andern Tone zu reden anfangt, plötzlich die Aufmerksamkeit von den Gedanken der Rede auf ihren Ton lenken.

Jedes Werk der Kunst hat einen Körper, der die äußern Sinnen rührt, und einen Geist, der die innern Sinnen beschäftiget. In der Musik sind Takt und Harmonie der Körper; der Ausdruk aber sezt den Geist in Würksamkeit, der nun einen von tiefer Empfindung gerührten Menschen hört, dem er durch alle Entwiklungen des Affekts folget. In dem Gemählde sind die Farben, das helle und dunkele, die verschiedenen Massen, der Körper; diese fesseln das Aug, mittlerweile aber beschäftiget der Geist sich mit den Handlungen, Gedanken und Empfindungen der vorgestellten Personen, oder wenn es eine Landschaft ohne Personen ist, mit dem vergnüglichen oder traurigen oder schreklichen, was sie an sich hat.

 Der

Der Körper des Werks der Kunst fesselt durch seine Einförmigkeit unsre Sinnen, hemmt ihre Zerstreuung, und überläßt die ganze Kraft der Aufmerksamkeit dem geistlichen Theil. So ist im Gebäude Regelmäßigkeit, Ebenmaaß, Einförmigkeit der Bauart das, was zum Körper gehört: die Begriffe von Pracht, von Reichthum, von Annehmlichkeit, oder was sonst zu dem Charakter des Gebäudes gehört, sind der Geist desselben, dessen Kraft wir empfinden, so lang der Körper nichts gegen die Einförmigkeit hat. Sollten wir aber in einer Reyhe jonischer Säulen eine dorische entdeken, oder unter einer Reyhe vierekigter Fenster ein rundes, so wird die Ruhe der Sinnen unterbrochen, und die Aufmerksamkeit von dem Geist des Gebäudes abgelenkt. Eben so sind in der Poesie Vers, Wolklang und Ton das Körperliche, das die Sinnen fesselt, und die Aufmerksamkeit auf den Inhalt richtet.

Hieraus ist sowol die gute als die schlechte Würkung der Einförmigkeit zu erkennen. Einförmig muß das Körperliche eines Werks seyn, so lange die Aufmerksamkeit auf das Geistige desselben keiner neuen Lenkung bedarf; ist aber diese nöthig, so muß auch die Einförmigkeit des Körperlichen unterbrochen werden. Der Tonsetzer bleibet nicht nur in einem Takt, sondern auch in einem Ton, so lang er dieselbe Empfindung im Gemüth unterhalten will; soll sie nun eine andre Wendung bekommen, so ändert er den Ton; dadurch wird die Aufmerksamkeit auf den bisherigen Gegenstand unterbrochen, und kann eine neue Lenkung bekommen. So ändert der Redner den Ton der Stimme, wenn er eine neue Reyhe der Gedanken anfängt.

Aus diesen Betrachtungen, worin vielleicht einiges zu subtil scheinen möchte, fliest denn doch zulezt diese ganz einfache Lehre, die jedem Künstler wichtig seyn muß. Was in einem Werk der Kunst die innern Sinnen mit klaren oder deutlichen Vorstellungen beschäftiget, muß durchaus Mannigfaltigkeit haben; jeder Begriff muß etwas eigenes haben, wenn das Werk nicht langweilig seyn soll. Aber so lange diese mannigfaltigen Begriffe zu Entwiklung einer einzigen Art der Vorstellung gehören, so lange muß in dem Körperlichen des Werks eine gänzliche Einförmigkeit herrschen, damit alle Aufmerksamkeit blos auf den Geist der Sachen gerichtet sey. Wo Gedanken oder Empfindungen eine andre Wendung nehmen, oder gar in eine andre Gattung übergehen, da nimmt auch das Körperliche eine andre Form an.

Da aber endlich in jedem Werk der Kunst, wenn es wahrhaftig **Ein** Werk ist, gewisser Maaßen durchaus **Ein** Geist herrschen muß, so muß auch durchaus in dem Körperlichen etwas ganz Einförmiges vorkommen.

Eingang.
(Beredsamkeit.)

Der Eingang der Rede ist dasjenige, was der Redner gleich im Anfang der Rede zu Vorbereitung des Zuhörers und zu Erwekung der Aufmerksamkeit und eines geneigten Gehörs vorträgt. Es ist eine so natürliche Sache, der Rede einen Eingang vorzusetzen, daß auch diejenigen, welche niemal über die Beredsamkeit nachgedacht haben, einen Eingang machen, so ofte sie etwas vor Gerichte vortragen.

In der That hat es widersinnisches, wenn man ohne alle Vorbereitung gleich die Hauptsache vorträgt, und man läuft dabey Gefahr, daß der, mit welchem man zu reden hat, nicht so gleich Achtung gebe, und also den Vortrag der Hauptsache überhöre. Daher kommt es, daß jederman, aus einem dunkeln Gefühl der Nothwendigkeit einer Vorbereitung, so ofte die Unterredung auf einen neuen Gegenstand gelenkt wird, etwas zur Erwekung der Aufmerksamkeit sagt, als: **Aber nun auf etwas anders zu kommen: Bey dieser Gelegenheit fällt mir ein;** oder etwas dergleichen.

Es giebt aber dennoch Fälle, wo der Redner sich eines förmlichen Einganges überheben kann. Dieses hat allemal statt, wo er weiß, daß der Zuhörer schon hinlänglich vorbereitet ist, ihn anzuhören; wo er der Aufmerksamkeit schon vorher gewiß ist.

Nach der Absicht des Einganges muß der Redner also dadurch den Zuhörer für seine Person, und für seine Sache vortheilhaft einnehmen. Dieses kann auf unzählige Arten geschehen. **Quintilian** (*) setzet dreyerley verschiedene Würkungen, die durch den Eingang können erhalten werden, daß der Zuhörer dem Redner gewogen, daß er aufmerksam, daß er für die Sache eingenommen werde. Die Alten haben die Erfindung eines guten Einganges für so wichtig gehalten, daß die Lehrer der Redner insgemein hierüber sehr weitläuftig sind. Man sehe, um nur ein Beyspiel anzuführen, wie genau **Hermogenes** in diesem Stük ist. (*) Aber die Regeln helfen

(*) L. IV. c. I.

(*) Περὶ εὑρέσεως L. I.

helfen hier wenig; es kommt alles auf eine gesunde Urtheilskraft des Redners an, und auf eine genaue Kenntnis der Sinnesart seiner Zuhörer in Ansehung der Sache, die er vorzutragen hat. Daß ein Redner Gehör finde, oder nicht; daß er seine Zuhörer überzeuge oder nicht, hänget gar oft von einer kaum merklichen Kleinigkeit ab. Es erfodert einen grossen Kenner des menschlichen Herzens, und in jedem besondern Fall der Personen und der Umstände, um diese Kleinigkeiten, die der Sache helfen oder sie verderben, zu entdeken.

Die Urtheile der Menschen sind gar selten Erfolge der Ueberlegung oder der richtigen Bemerkung der Dinge, von denen die Wahrheit des Urtheils abhängt: in den meisten Fällen entstehen sie aus einem dunkeln Gefühl, auf welches Nebensachen den stärksten Einfluß haben; so daß die meisten Urtheile würkliche Vorurtheile sind. Man hat sehr ofte Gelegenheit sich zu verwundern, wie das, was uns so gar einleuchtend vorkommt, andern unbegreiflich ist; wie das, was wir für so offenbar recht halten, andern ganz unrecht scheinet. Wer nicht zu kurz kommen will, muß sich nicht leicht auf Wahrheit oder Gerechtigkeit verlassen, weil eine Kleinigkeit, ein Gefühl diese verkennen macht.

Da es die Absicht des Einganges ist, solche im dunkeln Gefühl des Zuhörers liegende Hindernisse aus dem Wege zu räumen, oder etwas vortheilhaftes für die Sache des Redners in dasselbe zu legen, so ist offenbar, daß es beym Eingange mehr darauf ankommt das Gefühl, als den Verstand des Zuhörers anzugreifen. Es ist deswegen eine vergebliche Sache, dem Redner Regeln für den Eingang vorzuschreiben. Bisweilen kommt es vielmehr auf den Ton an, worin er anfängt, als auf die Sachen, die er sagt.

Einige Kunstrichter halten den Beschluß für den wichtigsten Theil der Rede, (*) oft aber ist es der Eingang; weil die gründlichste oder rührendste Rede nur dann etwas hilft, wenn der Zuhörer Verstand und Gefühl für dieselbe offen behält, welches vornehmlich der Eingang bewürken muß. Es ist also kaum ein Theil der Rede, an dem man die Grösse des Redners besser erkennen kann, als der Eingang. Das große Genie des Cicero zeiget sich vornehmlich in seinen Eingängen, die fast immer sehr glüklich sind.

(*) S. Beschluß.

Eingeständniß.

(Beredsamkeit.)

Eine rhetorische Figur, (*) die in Beweisen und Widerlegungen mit grossem Vortheil kann gebraucht werden. Wenn man nämlich merkt, daß dem Zuhörer noch ein Zweifel gegen das, was man bewiesen hat, übrig bleibet, der aber kann gehoben werden, so wird er desto sicherer gehoben, wenn man seine Richtigkeit, oder sein Gewicht eingesteht. Zum Beyspiel kann folgende Stelle (†) dienen. „Man „muß in dem Staatskörper, um das Ganze zu erhalten, den Theil, der mit einem um sich fressenden „Krebsschaden angestekt ist, ganz abtrennen. Ein „harter Ausspruch; ich gestehe es. Aber viel härter ist dieser: Man erhalte die Nichtswürdigen, „die Böswichte, die Gottlosen, und vertilge dadurch „die unschuldigen, die guten und rechtschaffenen „Bürger, die ganze Republik.„

(*) Concessio.

Etwas auf diese Art eingestehen, ist im Grund nichts anders, als einen Schritt rükwerts thun, um desto weiter vorwärts zu springen. Man siehet, daß das Eingeständniß, dura vox, der Rede eine grössere Kraft giebt. Denn wenn das schon hart ist, Böse zu bestrafen, wie viel härter ist es nicht, Gute zu unterdrüken.

Wenn bey dem Eingeständniß noch ein Spott ist, so wird seine Kraft noch grösser, wie in folgendem Beyspiel. „Wir sind (wie du vorgiebst) in unsern „Meinungen nur wenig, und geringer Sachen halber aus einander. Ich bin diesem gewogen, du „jenem. Freylich hat die Sache weiter nichts auf „sich, als daß ich für den D. Brutus, du für den „M. Antonius redetest.„ (††)

Torquatus, der Ankläger des P. Sylla, hatte dessen Vertheidiger dem Cicero vorgeworfen, daß er herrschsüchtig sey, und hat ihm so gar den verhaßten Namen eines Königs gegeben. Cicero zeigt die Un-

(†) In reip corpore, ut totum salvum sit, quicquid est pestiferum amputetur. *Dura vox.* Multo illa durior: Salvi sint improbi, scelerati, impii: deleantur innocentes, honesti, boni, tota respublica. Cic. Philip. VIII. c. 5.

(††) Parva anim mihi tecum, aut de parva re dissensio. Ego huic videlicet faveo, tu illi. Immo vero ego D. Bruto faveo, tu M. Antonio. Cic. in derselben Rede.

Ungereimtheit dieser Verläumdung, und schließt mit folgendem Eingeständniß. „Künftig also wirst du mich weder einen Fremdling noch einen König nennen — — Es sey denn, daß dir dieses königlich scheine, wenn man nicht nur keinen Menschen, sondern auch so gar keine Begierde über sich will herrschen lassen; wenn man über alle Lüste weg ist; und weder Geld, noch Güter, noch andre Dinge dieser Art vermißt: wenn man im Senat seine Meinung frey sagt; den Nutzen des ganzen Volks seinen Neigungen vorzieht, keinem Menschen aus Schwachheit nachgiebt, und sich sehr vielen widersetzt — Wenn du das für königlich hälst; denn gebe ich mich für einen König aus.„ (†)

Einheit.
(Schöne Künste.)

Dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzusehen. Viele auf einem Tisch neben einander stehende Gefäße, die man blos zum Aufbehalten dahin gesezt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für sich, als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verschiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine solche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgesöndert, nichts Ganzes ist, sondern ein Theil von etwas anderm. Also ist in der Uhr Einheit; in den auf einem Tische zusammengestellten Gefäßen aber ist keine Einheit.

Eigentlich ist das Wesen eines Dinges der Grund seiner Einheit, weil in dem Wesen der Grund liegt, warum jeder Theil da ist, und weil eben dieses Wesen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Also ist Einheit in jeder Sache, die ein Wesen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich ist zu sagen, oder zu begreifen, was sie seyn soll. Daß eine solche Sache das ist, was sie seyn soll, kommt daher, daß alles was dazu gehöret, würklich in ihr vorhanden ist.

Also ist die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen ist das, was gänzlich und ohne Mangel das ist, was es seyn soll; schön ist das, dessen Vollkommenheit man sinnlich fühlt oder empfindet. (*) Daher also kommt es, daß uns von Gegenständen unsrer Betrachtung nichts gefallen kann, darin keine Einheit ist, oder dessen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in diesem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das ist, was sie seyn soll. Wenn uns irgend ein Werkzeug gewiesen würde, von dessen Gebrauch wir uns gar keine Vorstellung machen können, so werden wir niemal ein Urtheil darüber fällen, ob es vollkommen oder unvollkommen sey. So ist es mit allen Dingen, deren Betrachtung Gefallen oder Mißfallen erwekt. So oft unsere Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand gerichtet wird, so haben wir entweder schon einen hellen oder dunkeln Begriff von seinem Wesen, nämlich von dem was er seyn soll, oder wir bilden uns erst einen solchen Begriff. Mit diesem Ideal vergleichen wir die vorhandene Sache, eben so, wie wir ein Bildniß mit dem Begriff, den wir von dem Original haben, vergleichen. Die Uebereinkunft des Würklichen mit dem Idealen erwekt Wolgefallen, die Abweichung des Würklichen vom Idealen erwekt Mißfallen, weil wir einen Widerspruch entdeken, und, welches uns unmöglich ist, auf einmal zwey sich widersprechende Dinge uns vorstellen sollen.

(*) S. Schönheit, Vollkommenheit.

Diese Entwiklung der zur Einheit gehörigen Begriffe hat das Ansehen einer Subtilität; sie ist aber zu genauer Bestimmung einiger Grundbegriffe der Aesthetik nothwendig. Wenn die Philosophen sagen, die Vollkommenheit, und in ganz sinnlichen Sachen die Schönheit, bestehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden, so kann der Künstler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwiklung diese Erklärung leicht fassen. Er sagt sich, daß jedes Werk, das vollkommen oder das schön seyn soll, ein bestimmtes Wesen haben müsse, wodurch es zu Einem Ding wird, davon man sich einen bestimmten Begriff machen kann; daß die mannigfaltigen Theile desselben so seyn müssen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, das es nach jenem Begriff seyn soll. So wird der Baumeister, wenn ihm aufgetragen wird

(†) Neque peregrinum post hæc me dixeris neque regem. Nisi forte regium tibi videtur ita vivere, ut non modo homini nemini, sed ne cupiditati ulli servias, contemnere omnes libidines, non auri, non argenti non cæterarum rerum indigere: in senatu sentire libere, populi utilitati magis consulere quam voluntati, nemini cedere, multis obsistere. Si hoc putes esse regium, me regem esse confiteor. Or. pro P. Sylla.

wird, ein Gebäude zu entwerfen, sich zuerst bemühen, den Begriff desselben bestimmt zu bilden; hernach wird er die mannigfaltigen Theile des Gebäudes so erfinden und so zusammen ordnen, daß aus ihrer Vereinigung das Gebäude gerade zu dem wird, was es seyn sollte. Der Mahler wird zuerst sich angelegen seyn lassen, den Begriff der Sache, die er vorstellen soll, festzusetzen; hernach wird er in seiner Einbildungskraft jedes einzele aufsuchen, wodurch die Sache dazu wird, was sie seyn soll.

Der Begriff von dem Wesen einer Sache, wodurch sie die Einheit bekommt, ist nicht immer klar, und es ist auch zu Bemerkung der Vollkommenheit oder Schönheit einer Sache nicht allemal nothwendig; er kann ziemlich dunkel und dennoch hinreichend seyn, die Vollkommenheit und Schönheit der Sache zu empfinden. So empfinden wir die Vollkommenheit und Schönheit des menschlichen Körpers bey einer sehr dunkeln Vorstellung seines Wesens (*). Eben so kann ein blos dunkeler Begriff von einer gewissen Lage des Gemüths schon hinlänglich seyn, daß wir einen Gesang, eine Ode, oder eine Elegie, welche diese Gemüthslage ausdruken soll, sehr schön finden. Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir sehen, sich zusammen schikt, da können uns einzele Theile gefallen, aber der ganze Gegenstand kann kein Wolgefallen in uns erweken.

(*) S. Schönheit.

Hieraus folget denn auch dieses, daß jeder einzele Theil eines Werks, der in den Begriff des Ganzen nicht hineinpaßt, der keine Verbindung mit den andern hat, und also der Einheit entgegen steht, eine Unvollkommenheit und ein Uebelstand sey, der auch Mißfallen erweket. So macht in einer Erzählung ein Umstand, der zu dem Geist der Sache, zu dem Wesentlichen nichts beyträgt; im Drama eine Person, die mit den übrigen gar nicht zusammenpaßt, einen Fehler gegen die Einheit.

Ein noch weit beträchtlicherer Fehler aber ist es, wenn mehr wesentliche Einheiten blos zufällig in ein einziges Werk verbunden werden. Ein solches Werk beruhet auf zwey Hauptvorstellungen, die keine Verbindung, als etwa eine blos zufällige, unter einander haben, die doch auf einmal sollten in eine einzige Vorstellung zusammen begriffen werden. Da ist es unmöglich zu sagen, was das Werk seyn soll. Zu einem Beyspiel hievon kann das berühmte Gemählde des großen Raphaels von der Verklärung Christi angeführet werden, oder das Gemählde des *Ludwig Caraccio*, da der Erzengel Michael die gefallenen Geister in den Abgrund stürzt, zugleich aber der Ritter St. George den Drachen umbringt. So ist in manchem Drama mehr als eine Handlung, daß es unmöglich wird zu sagen, was das Ganze seyn soll.

Alles, was bis dahin über die Einheit angemerkt worden ist, betrift die Einheit des Wesens eines Gegenstandes. Es giebt aber ausser dieser Einheit noch andre, die man einigermaaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein historisches Gemählde in Ansehung der Personen und der Handlung eine völlige Einheit haben, und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit seyn; der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein besonders einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemähldes einen besondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit. Denn indem wir eine Geschichte vorgestellt sehen, so entsteht auch zugleich in uns der Begriff von der Einheit des Orts und der Zeit. Findet sich nun in dem, was wir sehen, etwas, das diesen Begriffen widerspricht, so müssen wir nothwendig Mißfallen daran empfinden. Also muß sich der Künstler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit seines Wesens, sondern auch die Einheit des Zufälligen bestimmt vorstellen.

Aus den hier angeführten Anmerkungen läßt sich leicht abnehmen, daß auch zu Beurtheilung eines Werks die Entdekung oder Bemerkung seines Wesens und seiner daher entstehenden Einheit schlechterdings nothwendig ist. Wer nicht, wenigstens dunkel, fühlt, was ein Ding seyn soll, und wohin das einzele darin sich vereiniget, der kann seine Vollkommenheit weder erkennen noch empfinden. Daher kommt es ohne Zweifel, daß über eine Sache oft so sehr verschiedene Urtheile gefällt werden. Ohne allen Zweifel beurtheilen wir jede Sache nach einem Idealbegriff, der in uns liegt, nach welchem wir jedes, das in der Sache ist, als dahin einpassend oder ihm widersprechend annehmen oder verwerfen. Wer sich ein solches Ideal nicht bilden kann, der weiß auch nicht, woher er jedes, das er hört oder sieht, beurtheilen soll. Daher bemerkt er blos den Eindruk jedes einzelen Theiles, als eines für sich beste-

bestehenden Dinges. Ist er damit zufrieden, so urtheilt er, daß auch das Ganze schön sey. Auf diese Art findet mancher eine Rede schön, weil ihm darin viel einzele Redensarten und Ausdrüke an und für sich selbst gefallen; da ein anderer, der einen gänzlichen Mangel des Plans im Ganzen entdekt, diese Rede mit großem Mißfallen anhöret.

Einheiten.
(Dichtkunst.)

Seitdem man angemerkt hat, daß die griechischen Dichter in ihren scenischen Schauspielen eine dreyfache Einheit beobachtet haben, nämlich die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, ist vielfältig über diese drey Einheiten in Absicht auf die Vollkommenheit des Drama geschrieben worden. Dasjenige, was in dem vorhergehenden Artikel von der Einheit überhaupt abgehandelt worden, wird uns hinlängliche Grundsätze an die Hand geben, die Materie von diesen drey Einheiten in ein völliges Licht zu setzen.

Weil das Drama die Vorstellung einer wichtigen und lehrreichen Handlung ist, die sich der Einbildungskraft reizend darstellt, so ist die Einheit der Handlung dabey schlechterdings nothwendig, weil man ohne dieselbe die Handlung sich weder bestimmt noch viel weniger reizend vorstellen kann. Wiewol nun zu jeder Handlung nothwendig Zeit und Ort erfodert werden, so kann man doch dergestalt das Gemüth bey der Betrachtung der Handlung von beyden abziehen, daß man sich weder die eine noch den andern klar dabey vorstellt. Wenigstens kann es seyn, daß weder die Länge und Unterbrechung der Zeit, noch die Verschiedenheit der Oerter, der Einheit der Handlung nicht den geringsten Schaden thun.

Damit aber wollen wir nicht sagen, daß die zufälligen Einheiten im Drama ganz unnöthig seyen. Die Handlung des Drama geschieht vor unsern Augen, wir können uns also nicht enthalten, die Zeit darin sie geschieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zugesehen haben, abzumessen; ein starker Widerspruch in dieser Abmessung würde uns beleidigen, und unsre Aufmerksamkeit auf die Einheit der Handlung hindern. Eben dieses bemerken wir von der Einheit des Orts, den wir mit dem Orte, wo wir sind, in Vergleichung stellen.

Es verlangen also einige Kunstrichter, daß die Handlung des Drama, wie Aristoteles fodert, auf die Zeit eines einzigen Tages eingeschränkt seyn soll, wiewol sie für nothwendig halten, daß diese ganze Zeit auf ein paar Stunden der wahren Zeit könne zusammengezogen werden, weil es der Einbildungskraft leicht ist, den Zwischenraum der Aufzüge sich länger vorzustellen, als er würklich sey. In Ansehung der Einheit des Orts, verlangen sie, daß die ganze Handlung auf einer Stelle geschehe, so daß alle handelnden Personen, so ofte sie auftreten, beständig auf demselben Platz erscheinen.

Die Alten haben diese Einheit des Orts beständig und auf das sorgfältigste beobachtet. Der Platz, auf welchem die Handlung angefangen, war der, auf dem alles, was darin sichtbar erscheinet, ist fortgesetzt und vollführt worden. Sie waren um so viel mehr an die genaue Einheit des Orts gebunden, weil der Chor die ganze Handlung durch auf der Schaubühne stuhnd. Mithin würde es ungereimt gewesen seyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieselben Personen unbeweglich vor sich gesehen hatte.

In Ansehung der Zeit sind sie nicht allemal so genau gewesen. Bisweilen haben sie das, was kaum in 24 Stunden geschehen kann, in wenig Minuten geschehen lassen, wie aus der Hermione des Euripides erhellet, ingleichen aus den um Hülfe flehenden desselben Dichters.

Es ist indessen gewiß, daß die Alten, insonderheit in ihren Trauerspielen, so einfache Handlungen eingeführt haben, daß die Einheiten der Zeit und des Orts dabey fast nothwendig geworden. Was ist z. E. einfacher, als diese Handlung: Ajax der im Kopf irre geworden, und in der Nacht aus seinem Zelt einen Ausfall auf eine Heerde Vieh gethan, die er für das Heer der Griechen gehalten hat, bekommt in seinem Zelt einen Zwischenraum von Verstand, erfährt von seiner Beyschläferin, was er in der Tollheit gethan hat, und bringt sich selbst ums Leben. Wer ein so fruchtbares Genie hat, aus dieser einfachen Begebenheit ein Trauerspiel zu machen, dem wird es nicht schweer ankommen, die Einheiten der Zeit und des Orts zu beobachten.

Den Neuern muß dieses desto schweerer werden, weil sie gerne Handlungen von weitem Umfange mit viel Vorfällen angefüllt zum Grund legen, da es denn ofte ganz unmöglich ist, alles dem Raum und der Zeit nach so sehr in die Enge zu zwingen.

Diese zufälligen Einheiten sind aber nicht blos der Wahrscheinlichkeit halber zu beobachten, sondern hauptsächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung desto vollkommener wird. Je mehr man von dem, was zur Handlung gehört, selbst siehet, je weniger hinter dem Vorhang, oder zwischen den Aufzügen vorgeht, je genauer und leichter merkt man alle Verbindungen. Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt sie.

Wir halten demnach das Drama, darin alle Einheiten beobachtet werden, allerdings für vollkommener in seiner Art, als die andern. Doch wollen wir deswegen die Uebertretung der zufälligen Einheiten nicht schlechterdings verwerfen. Wenn nur die Einheit der Handlung beobachtet wird, wenn sie hinlänglich in einem fortgeht, wenn unsre Aufmerksamkeit auf das Wesentliche der Handlung so stark gespannt erhalten wird, daß wir das Zufällige übersehen; so wollen wir ihm die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn sie nur nicht so groß sind, daß die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache dadurch merklich gehemmt wird.

Einklang.

(Musik.)

Man sagt von Tönen, daß sie im Einklang sind, wenn sie gleich hoch sind. Da die Höhe der Töne von der Anzahl der Schläge oder Vibrationen der klingenden Körper herkommt, (*) so sind die Töne zweyer klingenden Körper im Einklang, wenn die Geschwindigkeit der Vibrationen in beyden gleich ist, welches bey zwey gleichen und gleich stark gespannten Sayten allemal statt hat.

(*) S. Klang.

Im Einklang ist also die vollkommenste Harmonie, weil beyde Töne in einen zusammenfliessen, zumal wenn beyde von einerley Instrument, oder klingenden Körpern herkommen. Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen; andre aber verwerfen dieses, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind. Der Streit hat im Grund gar nichts auf sich. Jederman gesteht, daß zwey im Einklang gestimmte Sayten vollkommen consoniren, in so fern ist der Einklang die vollkommenste Consonanz; indessen machen zwey gleich hohe Töne kein Intervall aus. Man nennt aber auch, wiewol nicht gar schiklich, zwey nicht gleich hohe Töne, bisweilen einen erhöhten Einklang oder Unisonus, und sieht dann einen solchen Unisonus als ein Intervall an, dem man den Namen der Prime giebt, wie in der Tabelle der Dissonanzen zu sehen ist. (*)

(*) S. Dissonanz. S. 266

Wenn über oder unter einem leeren Notensystem, für eine Stimme oder für ein Instrument die Worte im Einklang, oder italiänisch all' Unisono stehen, so bedeutet dieses, daß diese Stimme eben die Töne habe, als die über ihr stehende Stimme.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß in der alten Musik, wo viel Stimmen zugleich vorgekommen, alle im Einklang, oder höchstens einige gegen die andern, in Octaven fortgeschritten sind, daß folglich jeder Gesang und jedes Tonstük blos einstimmig gewesen. Wenn ein solches Stük von viel Menschen von verschiedenem Alter und von verschiedenen Stimmen gesungen wird, so ist es ganz natürlich, daß die höchsten oder die tiefsten Stimmen, anstatt der vorgeschriebenen Töne, deren Octave darüber oder darunter nehmen. Ferner scheinet es sehr natürlich, daß einige Stimmen, wenn gleich durchgehends der Einklang vorgeschrieben ist, bisweilen an dessen Stelle Terzen oder Quinten nehmen werden, weil die Kehle, so wie die Flöte, durch eine Kleinigkeit von dem Einklang auf eines dieser Intervalle kommt. Dieses scheinet der Ursprung des vielstimmigen Gesanges und unsrer heutigen Harmonie zu seyn.

Ohne Zweifel hat etwa ein Tonsetzer, dem die verschiedenen von ohngefehr sich ereignenden Abweichungen vom Einklang mögen gefallen haben, hernach versucht, anstatt einer Melodie zwey oder drey verschiedene in consonirenden Intervallen zu setzen, und dadurch die Gelegenheit zum harmonischen vielstimmigen Satz gegeben. (*)

(*) S. Discant.

Jener einfache Gesang, der mit sehr viel Stimmen im Einklang geht, wird von dem berühmten Rousseau für den natürlichsten und vollkommensten Gesang gehalten, und er geht so weit, daß er den vielstimmigen harmonischen Gesang für eine barbarische und gothische Erfindung hält. (*) Er läßt sich hierüber sehr lebhaft, aber mit etwas verdrießlicher Laune heraus; inzwischen verdienen seine Gedanken hierüber von den Meistern der Kunst in Erwägung gezogen zu werden.

(*) S. Diction. de Mus. im Art. Harmonie.

„Wenn man bedenkt, (sagt er) daß von allen Völkern der Erde, deren jedes seine Musik und sei-

nen Gesang hat, die Europäer die einzigen sind, die Harmonie und Accorde haben, und dieses Gemengsel der Töne angenehm finden; wenn man ferner erwägt, daß durch so viel Jahrhunderte, da die schönen Künste bey verschiedenen Völkern geblüht haben, keines diese Harmonie gekennt hat; daß weder die orientalischen Sprachen, die so wollklingend und zur Musik so schiklich sind, noch das griechische Ohr, das so fein, so empfindlich und in der Kunst so sehr geübt gewesen, jene so empfindsamen und so wollüstigen Völker auf unsre Harmonie geführt haben; daß ohne sie ihre Musik so bewundrungswürdige Würkung gethan hat, da die unsrige der Harmonie ungeachtet so schwach ist; daß endlich den nordischen Völkern, deren gröbere Sinnen mehr von der Stärke und dem Geräusch der Stimmen, als von der Annehmlichkeit der Accente und den lieblichen Wendungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten gewesen, diese große Entdekung zu machen, und sie zum Grundsatz aller Regeln der Musik zu setzen; wenn man, sag' ich, dieses alles bedenkt, so ist es schweer sich der Vermuthung zu enthalten, daß unsre ganze Harmonie eine gothische und barbarische Erfindung sey, auf die wir niemal würden gekommen seyn, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst, und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten.„

Es ist aus den mit andrer Schrift gedrukten Worten dieses etwas verdrießlichen Ausfalles gegen die Harmonie deutlich zu sehen, daß dieser große Kenner sich hier von dem Verdruß über die Prahlereyen des Rameau weiter habe hinreissen lassen, als ihn sein Geschmak würde geführt haben. Dieses ist ihm um so mehr zu verzeihen, da es in der That nicht möglich ist, bey den ausschweiffenden Lobsprüchen einiger Franzosen, wenn sie von den vermeinten harmonischen Entdekungen des Rameau sprechen, die sie als die Epoche der wahren Musik angeben, bey kaltem Geblüte zu bleiben.

Inzwischen wird doch auch kein Liebhaber der Harmonie in Abrede seyn, daß nicht ein im Einklang von einem grossen Chor vorgetragener Gesang viel Schönheit haben und große Würkung thun könne.

Einkleidung.

(Redende auch zeichnende Künste.)

Eine Vorstellung einkleiden heißt so viel, als ihr etwas beyfügen, wodurch sie einigermaaßen verstekt wird, damit sie sich desto vortheilhafter zeige. So wird ein Begriff durch ein Bild ausgedrukt; eine Wahrheit oder eine Lehre in einer Fabel, oder in einer Allegorie vorgetragen, und also in etwas sinnliches eingekleidet. Das Einkleiden setzt allemal etwas Bloßes voraus; man kann auch in der That diejenigen Vorstellungen blos nennen, die durch abgezogene Begriffe und also durch den Verstand müssen gefaßt werden. Diesen Vorstellungen Sinnlichkeit geben heißt also sie einkleiden.

Die schönen Künste, welche abgezogene oder allgemeine Vorstellungen erweken können, müssen sie einkleiden, weil sie nicht für den Verstand, sondern für die Sinnlichkeit arbeiten; also ist die Einkleidung der Begriffe und der Gedanken eine den schönen Künsten eigenthümlich zugehörige Arbeit. Nicht als ob jeder einzele allgemeine Begriff oder Gedanken nothwendig müßte eingekleidet seyn; denn dieses würde mehr schaden, als nützen. Es muß nur bey den Hauptvorstellungen geschehen, von denen eigentlich die Würkung, die der Künstler im Ganzen zuerhalten sucht, abhängt.

Die Einkleidung betrift entweder nur einzele Theile, oder das Ganze. Von ihr bekommt bisweilen im letztern Fall das ganze Werk seine Form oder seine Art, und wird zur Allegorie, oder zur Fabel, auch wol zur Ode, zur Elegie, zum Traum. Denn bisweilen besteht die Art eines Werks blos in der Einkleidung.

Einschnitt.

(Redende Künste. Musik.)

Man ist nicht immer sorgfältig genug gewesen, die Kunstwörter, deren Bedeutungen nahe an einander gränzen, so genau zu bestimmen, daß man völlig sicher seyn könnte, sie nie mit einander zu verwechseln. Die Wörter Einschnitt, Abschnitt, Glied der Rede, sind in diesem Fall. In dem Artikel Abschnitt ist die Bedeutung dieses Worts auch noch etwas zu unbestimmt angenommen, daher dort verschiedenes fehlet, was theils hier, theils in dem Art. Periode, soll nachgeholt werden.

Wir wollen also die verschiedenen Theile einer Periode, sowol in der Rede, als in der Musik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der Glieder belegen, und die grössern Glieder, die sich durch merkliche

liche Ruhepunkte unterscheiden, Abschnitte, die kleinern aber Einschnitte nennen. Also wären in der Rede die Einschnitte die Theile, die man durch das so genannte Comma; und Abschnitte die, welche man durch die stärkern Unterscheidungszeichen, (; : ! ?), andeutet; und eine ähnliche Bedeutung würden diese Wörter in der Musik und in dem Tanz haben.

Man muß aber in der Rede, so wie im Gesang und Tanz, zwey Arten der Einschnitte wol von einander unterscheiden, ob es gleich nicht zu geschehen pflegt. Wir müssen, um diese gar nicht unwichtige Sache desto deutlicher zu machen, die Erklärung derselben etwas weiter herholen. In dem Art. Einförmigkeit ist angemerkt worden, daß jedes Werk der Kunst, so wie der Mensch, aus zwey Theilen bestehe, dem Körper und dem Geist, deren jeder seine eigenen ästhetischen Eigenschaften haben müsse. So besteht die Rede aus einer Folge von Tönen, die blos das Ohr rühren, und aus einer Folge von Begriffen und Gedanken; jene macht den Körper, diese machen den Geist der Red aus. In dem Gesang sind die Töne, als Töne, der Körper; und die verschiedenen Theile der Melodie, die Vorstellungen von innerlichen Empfindungen erweken, bey deren Anhörung man glaubt eine, gewisse Empfindungen äussernde, Person reden zu hören, der Geist des Gesanges

Die Einschnitte befinden sich überall, sowol in dem Körper, als in dem Geist dieser Werke. Die, wodurch in der Rede die Sylben, die Wörter und die Füße, im Gesang aber die einzeln Töne, die Zeiten des Takts und die Takte selbst, dem Gehör fühlbar werden, sind körperliche Einschnitte; sie sind der Gegenstand der Prosodie und müssen bey Erforschung des Wolklanges in genaue Betrachtung gezogen werden; diejenigen aber, wodurch ein Gedanken oder eine Vorstellung von andern unterschieden wird, sind Einschnitte in dem Geist der Werke der Kunst. Von diesen ist hier die Rede, weil die andern unter ihren besondern Namen vorkommen.

Sie sind solche kleinere Theile der Rede, die eine noch nicht hinlänglich bestimmte Vorstellung erweken, so daß man zwar einen Augenblik verweilen muß, um sie zu fassen, zugleich aber fortzueilen hat, um das, was darin noch unbestimmt ist, näher bestimmt zu sehen. Denn solche Theile der Gedanken sind eigentlich die Einschnitte der Rede. Der vollständige Redesatz, oder die Periode enthält eine Vorstellung, die man völlig und bestimmt fassen kann, ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes nöthig zu haben. Ein solcher Satz besteht allemal aus zwey, mehr oder weniger zusammengesetzten Begriffen oder Vorstellungen, die als zusammen verbunden oder getrennt vorgestellt werden. Die einfacheste Art solcher Sätze ist die, wo die beyden Begriffe, die man das Subjekt und das Prädicat nennt, jeder durch ein Wort, ohne Einschränkung oder besondere umständliche Bestimmung genennt werden; wie wenn man sagt: der Mensch ist sterblich. Werden nun zu dem einen der beyden Hauptbegriffe noch besondre Bestimmungen und Einschränkungen hinzugethan, daß es einige Zeit erfodert sie richtig zu fassen, so entsteht dadurch ein kleiner Ruhepunkt, der einen Einschnitt macht, wie hier; Auch der Mensch, der im höchsten Rang gebohren ist, ist sterblich. Indem man sagt: auch der Mensch — empfindet der Zuhörer, daß nicht vom Menschen überhaupt, sondern von einer besondern Gattung desselben die Rede sey, daher entsteht ein augenbliklicher Ruhepunkt, auf dem sich der Geist in die Faßung setzt, diese besondere Bestimmung zu hören. Nun folgt — der im höchsten Rang gebohren ist. — Hier entsteht wieder eine kleine Ruhe; denn diese Worte drüken einen besondern Begriff aus, der den Begriff eines Menschen von gewisser Art völlig bestimmt; man hat einen Augenblik nöthig diese Bestimmung zu fassen; also ein neuer Einschnitt. Nun folget das Prädicat, das nun, weil man einige Zeit nöthig gehabt hat, das Subjekt wol zu fassen, einen besondern Theil des Satzes ausmacht.

Also entstehen die Einschnitte allemal aus den Nebenbegriffen, wodurch man einen der beyden Hauptbegriffe des einfachen Satzes näher bestimmt, enger einschränkt, oder weiter ausdähnet, oder wo man ihm noch andre Begriffe beyfüget; da denn nothwendig ein augenbliklicher Ruhepunkt in dem Fluß der Vorstellungskraft erfodert wird, um diese Bestimmungen richtig zu fassen. Quintilian erläutert dieses durch ein artiges Bild, da er den Gang der Rede und der Gedanken mit dem eigentlichen Gehen, und die Einschnitte mit den Schritten vergleicht, da allemal der Fuß niedergesetzt wird, und ob er gleich nicht stehen bleibt, dennoch auf dem Boden

Boden eine Spur zurük läßt. (†) Dieses ist also der Ursprung und die Natur des Einschnitts der Rede.

Der Abschnitt in derselben entsteht daher, wenn ein völliger Satz, der sein Subjekt und sein Prädicat hat, durch Einmischung eines Nebenbegriffes aufhört ein Ganzes zu seyn, das sich ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes faßen läßt. Der Satz: auch der Mensch, der im höchsten Rang gebohren ist, ist sterblich; ist ein völliges Ganzes, dabey man stille steht, ohne irgend einen Begriff von etwas vorhergehendem oder nachfolgendem zu empfinden. Ein einziges Wort aber kann machen, daß er aufhört ein Ganzes zu seyn: obgleich auch der Mensch, der = = = sterblich ist; so macht das Absterben eines grossen Monarchen weit stärkern Eindruk, als der Tod eines gemeinen Menschen. Das Wort, obgleich, macht den ersten Satz, der vorher ein Ganzes für sich war, nun zu einem Theile. Man hat einiges Verweilen nöthig, um den ersten Abschnitt, der schon mehrere Einschnitte hat, wol bestimmt zu fassen; empfindet aber zugleich, daß nun noch ein Abschnitt folgen müsse, die Periode zu vollenden.

Es kann aber auf zweyerley Weise geschehen, daß ein sonst vollständiger Satz aufhört es zu seyn. Die erstere ist die, davon so eben ein Beyspiel durch Einmischung des Worts obgleich, gegeben worden; die andre ist die, da erst im zweyten Abschnitt ein solcher Begriff beygemischt wird, wie hier = auch der Mensch = = = = = ist sterblich: dennoch aber macht = = = eines gemeinen Menschen. Hier macht das Wort dennoch, daß die beyden Sätze dieser Periode, wovon sonst jeder ein Ganzes seyn könnte, zu Theilen eines Ganzen oder zu blossen Abschnitten werden. Die erstere Art ist vollkommener als die andre, weil schon beym ersten Abschnitt der Begriff eines noch folgenden Theiles erwekt wird.

Der Wolklang und leichte Gang der Rede hängt größtentheils von der besten Art, aus Einschnitten und Abschnitten die Periode zu bauen, ab. Man müßte aber sehr ins kleine gehen, wenn man alles, was hierüber könnte gesagt werden, anführen wollte. Etwas haben wir im Artikel Periode berührt; übrigens aber muß man den Rednern und Dichtern empfehlen, durch fleißiges Studium der besten Muster sich ein richtiges und feines Gefühl des Wolklanges zu erwerben. Eine zwar gering scheinende, doch nicht unwichtige Bemerkung über die Einschnitte, verdient dem Dichter zur Ueberlegung empfohlen zu werden; daß es dem Wolklang etwas schadet, wenn die Einschnitte der Gedanken zu ofte mit den Einschnitten des blossen Tones oder der Füße zusammen treffen, weil dadurch die Ruhe zu merklich werden könnte. Es hat damit dieselbe Bewandnis, als mit den Wörtern, die zugleich ganze Füße des Verses ausmachen. Verse, da dieses ofte geschieht, klingen allemal schlecht, und so muß man auch den Einschnitt in den Gedanken lieber in die Mitte eines Fußes, als an sein End fallen lassen; eine Regel, die auch die besten Tonsetzer im Gesang selten übertreten.

Aber die Einschnitte im Gesang verdienen besonders betrachtet zu werden. Die Benennungen der Perioden, Abschnitte und Einschnitte können für den Gesang auf eine ähnliche Weise bestimmt werden, wie wir sie für die Rede bestimmt haben. Jeder Gesang muß eine Rede vorstellen, die eine gewisse Gemüthsfassung der singenden Person ausdrukt. Die Periode des Gesanges ist ein solcher Theil dieser Rede, dessen Anfang und Ende fühlbar sind, und der so beschaffen ist, daß man sie als eine bestimmte und auf nichts anders, weder vorhergehendes noch nachfolgendes nothwendig führende Aeusserung der Empfindung halten kann. Also endiget sich die Periode mit einem förmlichen Schluß, oder einer ganzen Cadenz, (*) so wol in der Harmonie, als in der Melodie, und fängt auch in einem bestimmten Ton an. Der Abschnitt ist ein solcher Theil, der nur durch eine halbe Cadenz fühlbar wird, wobey entweder in der Harmonie, oder in der Melodie etwas seyn muß, das das Stillestehen hindert, und das nothwendig noch auf etwas folgendes führet. Aus dem, was im Artikel Cadenz gesagt worden, erhellet, daß dazu entweder die Verwechslung eines Schlußaccords, oder ein solcher mit beygefügter Dissonanz dienlich ist; denn in beyden Fällen wird zwar ein Ruhepunkt empfindlich gemacht, zugleich aber das würkliche lange Ruhen, oder

(*) S. Cadenz.

(†) Nam ut initia clausulæque plurimum Momenti habent, quoties incipit sensus aut desinit; *sic in mediis quoque sunt quidam conatus, qui leviter interſiſtunt* (insistunt), *ut currentium pes, etiamsi non moratur, tamen vestigium facit.* Quint. Inst. L. IX. c. 4. 67.

oder die Befriedigung gehindert. Der letzte Ton der Melodie muß nicht die vollkommenste Consonanz, nämlich die Octave, sondern die Quinte, oder noch besser die Terz oder Sexte seyn. Der Einschnitt aber muß nicht in der Harmonie, sondern blos in der Melodie, fühlbar seyn, und keine Art der Cadenz hat dabey statt. Das Ohr fühlt dabey das End einer melodischen Figur, durch einen mit Accent versehenen, etwas anhaltenden, mit dem Grundton consonirenden Ton, auf den allenfalls eine kleine Pause folget, da der Baß ohne alle Aufhaltung seinen ebenen Gang fortgeht. Diese kleinen Einschnitte fallen in die schlechte Zeit des Takts, damit das Ohr desto gewisser fühle, daß der Ruhepunkt nur für einen Augenblik seyn soll.

Durch Einschnitte und Abschnitte bekommt die Rede wie der Gesang ihre Gelenke, und wird der sinnlichen Vorstellung angenehmer und faßlicher. Aber es gehört ein feiner Geschmak dazu, diesen Vortheil nicht zu mißbrauchen. Gesang und Rede, denen Ein- und Abschnitte fehlen, werden steif; aber zu viel Abschnitte, zu schnell hinter einander folgende, zu stark abgesetzte Einschnitte, machen sie gleichsam lahm. In diesen Fehler verfallen die Schriftsteller, die sich zu sehr nach einigen neuern Franzosen bilden, denen es zu schweer schrinet, mehr als zwey oder drey Begriffe in eine Periode zusammen zu bringen. Auch unsern Tonsetzern ist dieser Fehler nur gar zu gewöhnlich; sie häufen Schluß auf Schluß, so daß manches Tonstük mehr eine Folge einzeler kaum zusammenhangender, als würklich verbundener und aus einander folgender Gedanken ist.

In Singestüken ist es durchaus nothwendig, daß die Einschnitte des Gesanges mit den Einschnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Gesang muß die Gedanken des Textes ausdrüken, daher im Gesang eher kein Einschnitt kommen kann, bis im Text ein Einschnitt in den Gedanken ist. Dieses macht die Erfindung der Melodie noch weit schweerer, als sie sonst seyn würde. Denn oft hat der Tonsetzer eine dem Affekt sehr angemessene Melodie gefunden, die aber leicht Einschnitte haben kann, wo der Text keine leiden will. So hat unser Graun zu der Arie in dem Festi galante, welche anfängt: Dalla bocca del mio Bene — eine der Empfindung auf das vollkommenste angemessene Melodie gefunden, die aber gleich auf dem ersten Vers zwey kleine Einschnitte hat, die den Worten des Textes ganz zuwider sind. Wenn also so große Meister der Kunst in diesem Stük Fehler begehen, so mögen die, die weniger Fertigkeit haben, alle Hindernisse zu übersteigen, sich hierin die äusserste Sorgfalt angelegen seyn lassen. Die Vorsichtigkeit erfodert, daß der Tonsetzer, ehe er an die Melodie denkt, den Text auf das vollkommenste zu deklamiren suche, und erst, wenn er dieses gefunden hat, einen dem richtigsten Vortrag völlig angemessenen Gesang zu erfinden sich bemühe.

Es läßt sich hieraus leicht abnehmen, daß die aus viel Strophen bestehenden Lieder nicht wol Melodien haben können, die sich auf alle Strophen schiken. Denn auch in den nach alter Art verfertigten Liedern, da jeder Vers einen Einschnitt in den Gedanken macht, trift es sich doch, daß bisweilen die kleinesten Einschnitte mitten in den Versen in einer Strophe anders, als in den übrigen stehen. Alsdann kann die Melodie unmöglich auf alle passen. Oden aber, die in Horazischer oder andern griechischen Versarten abgefaßt sind; da die Einschnitte der Gedanken in jeder Strophe anders sind, können auf keinerley Weise anders in Musik gesetzt werden, als daß jede Strophe ihren besondern Gesang habe. (*)

(*) S. Lieder.

Eintheilung.

(Beredsamkeit)

Wenn in einer förmlichen Rede die Abhandlung aus verschiedenen Haupttheilen besteht, so thut der Redner wol, im Anfang derselben den Inhalt eines jeden Haupttheiles anzuzeigen, damit der Zuhörer die Folge der Vorstellungen desto leichter faße. Diese Anzeige der Haupttheile der Abhandlung wird die Eintheilung der Rede genennt. In der Rede für den Vorschlag des Manilius fand Cicero drey Dinge nöthig zu beweisen, um diesen Vorschlag annehmen zu machen; 1) daß der Krieg gegen den Mithridates nothwendig, 2) daß er wichtig sey, und 3) daß man den Pompejus zum Heerführer desselben machen müsse; daher theilte er seine Abhandlung in diese drey Theile ein.

Ehe die Eintheilung kann gemacht werden, muß der Redner alle Haupttheile seiner Rede erfunden haben, und sich dieselbe in der Ordnung, wie sie folgen sollen, vorstellen. Die verschiedenen Punkte der Eintheilung sind eigentlich die Vorstellungen, aus welchen das, was der Redner durch seine Rede erhalten will, natürlicher Weise folget; also enthält die

die Eintheilung den Inhalt der ganzen Rede in wenig Worten, und kann zum voraus das Genie und die Gründlichkeit des Redners anzeigen. Denn die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß er die wahren Quellen, woraus das, was er zu erhalten sucht, natürlicher Weise herfließt, entdeke, und diese Quellen zeiget er in der Eintheilung an.

Zum Vortrag der Eintheilung wird Kürze, Einfalt und die größte Deutlichkeit erfodert, damit der Zuhörer den Inhalt der Hauptpunkte der Rede sehr leicht und bestimmt faße; welches Cicero für so wichtig hielt, daß er bisweilen die Eintheilung wiederholt hat, wie in der Rede für den P. Quinctius, wo er sie also vorträgt: „Ich will zuerst zeigen, das kein Grund vorhanden sey, warum du von dem Prätor hättest verlangen können, in den Besitz der Güter des P. Quinctius gesetzt zu werden; hernach, daß du sie durch kein Edikt habest besitzen können; und zuletzt, daß du sie würklich nicht beseßen habest. Ich bitte euch, (thut er hinzu) dich C. Aquilius, und euch, die ihr eure Meinung hierüber zu geben habt, euch dieser Punkte wol zu erinnern; denn wenn ihr sie vor Augen habet, so werdet ihr die ganze Sache leichter faßen, und mich, falls ich aus den Schranken, die ich mir selbst setze, heraustreten sollte, durch euer Ansehen zurük halten können. Ich leugne also, 1) daß er die Güter hat fodern können, 2) daß er sie Ediktmäßig habe besitzen können, und 3) daß er sie würklich beseßen habe. Habe ich diese drey Punkte bewiesen, so werde ich den Schluß machen.„

Uebrigens ist verschiedenes, was zur Erfindung der Eintheilung dienet, in dem Artikel von den Beweisen bereits angeführt worden.

Ekel. Ekelhaft.
(Schöne Künste.)

Einige unsrer Kunstrichter haben es zu einer Grundmaxime der schönen Künste machen wollen, daß nie etwas Ekelhaftes in einem Werk soll vorgestellt werden. (*) Allein bey näherer Untersuchung der Sachen findet man dieses Verboth nicht nur an sich ungegründet, sondern auch von den größten Meistern der Kunst übertreten. Zwar müssen alle, die das Wesen der schönen Künste in der Nachahmung der schönen Natur suchen, oder die das Gefallen oder das Ergötzen zum letzten Endzwek derselben machen, diese Grundmaxime gelten lassen, weil das Ekelhafte weder schön noch gefällig ist. Soll aber der Künstler sich darin als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie sie, durch Vergnügen zum Guten anloke, und durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Bösen abhalte, so muß er sich aller Arten des Widrigen, und also auch des Ekelhaften bedienen, so wie seine Lehrmeisterin, die Natur es gethan hat. Man kann gewiß annehmen, daß die Dinge, für welche der Mensch einen natürlichen Ekel hat, etwas schädliches an sich haben, und daß das Gefühl des Ekels das Mittel ist, uns von schädlichen Dingen abzuhalten.

(*) S. Briefe über die neueste Litteratur V. Theil.

Darin also kann der Künstler ohne alles Bedenken dieser großen Lehrmeisterin nachahmen, dasjenige mit Ekel zu belegen, wovon die Menschen müssen abgeschrekt werden. Also hat sich Hogarth als ein wahrer Künstler gezeiget, da er in seinen Kupferstichen, Harlots-Progreß, manches würklich Ekelhaftes eingemischt hat. Eben so wenig ist auch Homer zu tadeln, daß er uns von den ruchlosen Cyclopen ein ganz ekelhaftes Bild macht; (*) oder Aeschylus, dessen Eumeniden auch gewiß nicht ohne Ekel gesehen worden sind. Auch ist es wol niemand eingefallen den Poußin zu tadeln, daß er in der Vorstellung der Krankheit der Philister, die sich an der Lade des Bundes vergriffen, einiges Ekelhaftes mit eingemengt hat.

(*) Odyss. I. vs. 373. 374.

Freylich muß man sich nicht, wie schwache Köpfe würklich bisweilen gethan haben, das Ekelhafte blos darum wählen, um die Kunst einer genauen Nachahmung zu zeigen. Zum Vergnügen und zur Ergötzung müssen angenehme Gegenstände gewählt werden; aber zur Abschrekung, wo diese nöthig ist, dienet so wol das Häßliche, als das Ekelhafte; daher dann in der That beydes von den größten Meistern würklich gebraucht worden ist. (*)

(*) Man sehe was im Artik. Entsetzen hierüber erinnert worden.

Elegie.
(Dichtkunst.)

Bedeutet eigentlich ein Klagelied, welchen Namen man dieser Art des Gedichtes geben könnte, wenn nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derselben scheint darin zu bestehen, daß der Dichter von einem sanften Affekt der Traurigkeit oder einer sanften mit viel Zärtlichkeit vermischten Freude ganz eingenommen ist, und sie auf eine einnehmende etwas schwazhafte Art äussert. Alle sanften Leiden-

denschaften, die so tief ins Herz dringen, daß man sich gern und lange damit beschäftiget, die dem Geist so viel Faßung lassen, daß er den Gegenstand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die sie annihmt, folgen kann, schiken sich für die Elegie. Sie bindet sich nicht so genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode, nihmt auch den lebhaften Schwung derselben nicht, ihr Ausdruk ist nicht so rasch, sondern hat den kläglichen Ton, der mehr der Ton eines blos leidenden und vom Affekt überwältigten, als des würksamen Menschen ist. Er ist im eigentlichen Verstand einnehmend, da der Ton der Ode gar oft gebieterisch, stürmisch, oder hinreissend ist. Sehr richtig nennt der Verfasser über Popens Genie und Schriften die Elegie ein Affektvolles Selbstgespräch.

Alle sanften Affekte also, wobey die Seele sich ganz leidend fühlet; Klagen über Verlust einer geliebten Person; über Untreu eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrükung; über hartes Schiksal; Vergnügen über zärtliche Ausßöhnung, über ein wieder erlangtes Gut; Aeusserungen der Dankbarkeit, der Andacht, und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, sind die eigentlichen Materien der Elegie. Da die Gemüthsfassung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art ist, so dringt sie auch tief ins Herz, und ist daher eine der schäzbarsten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun ist, die Gemüther zu besänftigen, oder sie völlig für einen Gegenstand einzunehmen. Hingegen schiken sich männliche, feurige und heroische Empfindungen nicht für sie; sie überläßt sie der Ode.

Die Griechen hatten für die Elegie eine besondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; sie bestuhnd abwechselnd aus einem Hexameter und einem Pentameter, versibus impariter junctis, wie Horaz sich ausdrükt, und insgemein machten zwey Verse zusammen ein Distichon aus, darin ein völliger Sinn war. Es scheinet auch, daß diese Versart sich am besten zum Affekt der Elegie schike, dem ein sanft enthusiastisches Herumschwermen von einem Bilde zum andern, und von einer Vorstellung zur andern, fast eigen scheinet. Indessen ist die elegische Versart auch verschiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann. Die neuern Völker haben bey der Armuth ihrer Prosodie der Elegie keine besondre Versart geben können. Die Alexandrinische scheint aber sich vorzüglich dazu zu schiken. Seitdem man aber im Deutschen die griechischen Sylbenmaaße eingeführt hat, sind auch Elegien in der alten elegischen Versart gemacht worden.

Man weiß nicht, welcher griechische Dichter die Elegie aufgebracht habe, und man wußte es schon vor Alters nicht.

> Quis tamen exiguos elegos emiserit Auctor
> Grammatici certant. (*)

(*) Horat. A. P. 75

Anfänglich waren sie blos für Klagen bestimmt; aber man fühlte, daß ihr Ton sich auch für zärtliche Freude schikte.

> — — querimonia primum
> Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Es ist ohne Zweifel ein großer Verlust, daß die griechischen Elegiendichter verlohren gegangen, obgleich Quintilian glaubt, daß die Lateinischen ihnen nichts nachgeben. (*) In der That haben wir drey fürtrefliche römische Dichter in dieser Art, den Ovidius, den Catullus und den Propertius.

(*) Inst. Or. L. 10 1. 39.

Eine besondre Art der Elegie machen die sogenannten Heroiden aus, (*) von denen in einem besondern Artikel gesprochen wird.

(*) S. Heroiden.

Für die geistliche Dichtkunst scheinet die Elegie den vorzüglichsten Nutzen zu haben, da sie den sanften Empfindungen der Religion überaus gut angemessen ist; nur müßte man sich darin für dem Schwermerischen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu seyn scheinet. Ueberhaupt kann sie sehr nützlich zu Besänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß ein etwas wilder Mensch, der den sanften Affekten den Eingang in sein Herz verschlossen hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn sie mit Musik verbunden wären. Zuwünschen wär' es, daß ein recht geschikter Tonsetzer einige Versuche, Elegien in Musik zu setzen, machte: das Recitativ mit einem bloß begleitenden Baß, das mit begleitenden Instrumenten, das Arioso und bisweilen das Arienmäßige selbst könnten dabey sehr angenehm abwechseln. Es läßt sich vermuthen, daß ein wolgerathener Versuch in dieser Art, diese neue Gattung elegischer Cantaten in Gang bringen würde.

Empfindung.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt sowol einen psychologischen als einen moralischen Begriff aus; beyde kommen in

der

der Theorie der Künste vielfältig vor. In dem ersten Sinn, der allgemeiner ist, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntnis entgegen gesetzt, und bedeutet eine Vorstellung, in so fern sie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk auf uns macht, oder in so fern sie auf unsre Begehrungskräfte würkt, oder in so fern sie die Begriffe des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen erwekt; da die Erkenntnis eine Vorstellung ist, in so fern sie auf die bloße Vorstellungskräfte würkt, oder in so fern sie uns die Beschaffenheit der Dinge mit mehr oder weniger Deutlichkeit erkennen läßt. Bey der Erkenntnis sind wir mit dem Gegenstand, als einer ganz ausser uns liegenden Sache beschäftiget; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns selbst, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruk, den der Gegenstand auf uns macht, als auf seine Beschaffenheit, Achtung. Die Erkenntnis ist hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeschränkt; die Empfindung aber ist lebhaft oder schwach, angenehm oder unangenehm.

In moralischem Sinn ist die Empfindung ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlicher oder äusserlicher Handlungen wird. So sind Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Dankbarkeit, Eindrüke, die gewisse Gegenstände so oft auf uns gemacht haben, daß sie, wenn ähnliche Gegenstände wieder vorkommen, schnell in uns entstehen, und sich als herrschende Grundtriebe der Handlungen äussern. Dieses sind die Empfindungen, deren verschiedene Mischung und Stärke den sittlichen Charakter des Menschen bestimmen. In diesem Sinn sagt man von einigen Menschen, sie haben kein Gefühl oder keine Empfindungen, nämlich, keine herrschende Empfindungen von Ehre, von Rechtschaffenheit; von Menschlichkeit, von Liebe des Vaterlandes u. d. gl.

Menschen von etwas stumpfen Sinnen, die nie mit irgend einem beträchtlichen Grad der Lebhaftigkeit fühlen, bey denen angenehme sowol als unangenehme Empfindungen nur durch sehr stark würkende Eindrüke erregt werden, haben wenig Empfindung in psychologischem Sinn des Worts; die aber, auf welche die Gegenstände bald vorüber gehende Würkung thun, sie sey stark oder schwach, in denen keine Art der Empfindung herrschend worden, sind die, denen man das moralische Gefühl, das, was die Franzosen Sentimens nennen, und was wir oft durch Gesinnungen ausdrüken, abspricht.

So wie Philosophie oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntnis zum Endzwek hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Würkung ist Empfindung in psychologischem Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt. (*) Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft, so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist. Nisi utile est, quod facimus, stulta est Sapientia, sagt ein eben so bescheidener, als verständiger Dichter. (*) Die Wissenschaft, die bey Aufklärung und Entwiklung der Begriffe keine Wahl beobachtet, der jeder Begriff, er sey brauchbar oder nicht, gleich wichtig ist, strikt Netze von Spinnweben, darin nur Fliegen gefangen werden, sie wird allen Verständigen zum Gespött. Dieses ist in der allgemeinen gesunden Vernunft gegründet, daß wir über die lachen, die sich in Wissenschaften und in mechanischen Künsten mit mühsamen Kleinigkeiten abgeben. Sollte denn dieses Gesetz der Nutzbarkeit, dieser nothwendige Beystand der Weisheit, die schönen Künste nichts angehen? Welcher verständige Künstler wird sich selbst dadurch erniedrigen wollen, daß er sich und seine Kunst von den Gesetzen der Weisheit und der allgemeinen philosophischen Policey ausgeschlossen hält? Heinrich der *IV.* in Frankreich gab ein Gesetz, das die Kleiderpracht einschränkte; einige dem Volke zum Zeitvertreib dienende Frauenspersonen wollten sich dem Gesetz auch unterwerfen, aber der philosophische König sagte spöttisch zu ihnen; für euch ist dieses Gesetz nicht gemacht; ihr seyd nicht wichtig genug, daß ein Gesetzgeber sich um euch bekümmern sollte. In diese edle Gesellschaft verweisen wir auch die Künstler, die die Gesetze der Weisheit, denen sich die Philosophie völlig unterwirft, für sich nicht verbindlich halten.

(*) S. Künste.

(*) Phaedrus.

Da es also das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist Empfindungen zu erweken, und da sie in diesem Geschäfte von Vernunft und Weisheit müssen geleitet werden, so entstehet daher in der

Theorie der Künste diese wichtige Frage, wie die Empfindungen überhaupt müssen behandelt werden.

Die allgemeine Beantwortung dieser Frage ist nicht schweer. Der Mensch muß auf der einen Seite einen gewissen Grad der Empfindsamkeit für das Schöne und Häßliche, für das Gute und Böse haben; denn der unempfindliche Mensch ist in Ansehung des sittlichen Lebens so übel daran, als der dessen Sinnen stumpf sind, für das thierische Leben; auf der andern Seite ist es wichtig, daß er nach den allgemeinen und besondern Verhältnissen, darin er lebt, gewisse, mehr oder weniger herrschende, Empfindungen in seiner Seele habe, aus deren harmonischer Mischung ein seinem Stand und Beruf wol angemessener moralischer Charakter entsteht. Also müssen die schönen Künste diese beyden Bedürfnisse des Menschen zu ihrem letzten Endzweck haben; sie müssen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemäßigten Grad der Empfindsamkeit zu geben, und eine gute Mischung herrschender Empfindungen in seiner Seele fest zu setzen; bey besondern Gelegenheiten aber müssen sie so wol die Empfindsamkeit, als die herrschenden Empfindungen in dem Grad erweken, als es nöthig ist, ihn thätig zu machen. Diejenigen also, die sich einbilden, der Künstler habe nichts zu thun, als mancherley Gegenstände der Empfindungen, in einer angenehmen Mischung durch einander, dem Geschmak so vorzulegen, daß aus dem Spiel der Empfindungen ein unterhaltender Zeitvertreib entsteht, haben zu niedrige Begriffe von der Kunst. Werke von dieser Art wollen wir nicht verwerfen; sie gehören, wie die mancherley angenehmen Scenen der leblosen Natur, die Empfindsamkeit des Herzens zu unterhalten: aber wie der schöne Schmuk der Natur nur das Kleid ist, das die, zur allgemeinen Erhaltung und Vervollkommnung aller Wesen abzielenden Kräfte einhüllet, so müssen auch die angenehmen Werke der Kunst, durch die, unter dem schönen Kleide liegenden, höhern Kräfte ihren Werth bekommen.

Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeineste Zwek der schönen Künste. Darum suchen sie jede Sayte der Seele, sowol die die Lust, als die welche Unlust erweken, zu rühren. Denn da der Mensch sowol antreibende, als zurükstossende Kräfte nöthig hat, so muß er für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und für das Böse empfindsam seyn. Dazu dienen die so unendlich verschiedenen Gegenstände und Scenen, aus der leblosen und aus der belebten, aus der blos physischen und aus der sittlichen Welt. Alle Gegenstände des Geschmaks werden im Gemähld, in der Beschreibung, in der Ode, in der Epopee oder im Drama, in jeder Gattung der Behandlung so vorgelegt, daß die Seele ihre Empfindsamkeit daran üben könne, daß sie das Schöne und Gute angenehm, das Häßliche und Böse wiedrig empfinde. Hiebey hat also der Künstler nur dafür zu sorgen, daß jedes in seiner wahren Gestalt hell vor uns stehe, damit wir es empfinden mögen. Er hat sich vor dem unbestimmten und unwürksamen zu hüten, auf die richtigste Zeichnung jedes Gegenstandes zu befleissen, und auf eine gute Form seines Werks zu denken, wodurch es im Ganzen intressant wird.

Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er nicht aus den Augen lassen, daß er das Maaß der Empfindsamkeit nicht überschreite. Denn wie der Mangel der genugsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steiff und unthätig macht, so ist auch ihr Uebermaaß sehr schädlich, weil es ihn weichlich, schwach und unmännlich macht. Diese wichtige Warnung, die Sachen nicht zu weit zu treiben, scheinen einige unsrer deutschen Dichter, die sonst unter die besten gehören, besonders nöthig zu haben. Sie scheinen in dem Wahn zu stehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen sie gern bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung, den Abscheu bis zum äussersten Grad des Entsetzens, jede Lust bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerfliessung aller Sinnen treiben. Dieses zielt gerade darauf ab, den Menschen zu einem elenden schwachen Ding zu machen, das von Lust, Zärtlichkeit und Schmerzen so überwältiget wird, daß es keine würksame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Muth fehlt.

Man erzählt von der *Porcia*, des großen Catos Tochter, und Gemahlin des *Marcus Brutus*, daß sie den Abschied ihres Gemahls, der nun auszog das große Werk der Befreyung der Republik, das durch Cäsars Tod angefangen worden, durch die Waffen zu unterstützen, mit großer Standhaftigkeit ertragen. Einige Zeit hernach aber, als sie ein Gemählde gesehen, das den Abschied des *Hektors* von der Andromache

mache nur allzu beweglich vorstellte, verlohr sie den männlichen Muth, der ihr so viel Ehre gemacht hatte. Also hat der Mahler einer sonst großen Seele den Muth und die Stärke benommen. An einem eben so schädlichen Werk arbeiten alle Künstler, die die Empfindungen zu weit treiben. Der äusserste Grad des Großen in der Empfindung geht wieder ins kleine hinüber. Selbst Liebe und Freundschaft müssen, wie ein großer Künstler anmerkt, in gewissen Schranken gehalten und nicht so weit getrieben werden, daß sie bis in das innerste Mark der Seele dringen. (†)

Man wird wenig Beyspiele der zu weit getriebenen Empfindungen bey den Alten antreffen, die also auch in diesem Stük unsre Muster seyn können. Wenigstens wird man selbst im Trauerspiel, bis auf den Seneca herunter, eine weise Behandlung der Empfindungen antreffen. Auch in den heftigsten Leidenschaften behalten ihre Personen eine gewisse Grösse, die ihr Ziel nicht überschreitet. Wenn Anakreon sich durch Wein und Liebe zur Fröhlichkeit ermuntert, wenn er damit seinen Scherz treibet; so bleibet er in den Schranken einer wolgeordneten Empfindung: wenn aber viel seiner neuern Nachfolger keinen Scherz verstehen, wenn sie dabey in Leidenschaft gerathen, die so gar bisweilen bis zum Unsinn getrieben wird; wenn sich einige wie Trunkenbolde, andre wie entnervte Wollüstlinge zeigen, so schweiffen sie weit über die Schranken heraus: und indem wir uns an Anakreon ergötzen, erweken diese unser Mitleiden, oder ziehen sich unsre Verachtung zu. Dieses sey von den Schranken der Empfindungen gesagt.

Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können. Empfindungen der Rechtschaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menschlichkeit u. s. f. sind in der sittlichen Welt die allgemeinen Kräfte, wodurch die Ordnung, Uebereinstimmung, Ruh und Wolstand erhalten werden. Nur durch sie gelangen die Menschen zu Verdiensten, werden Beschützer der Rechte der Menschlichkeit, Stützen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruh und des Wolstandes in grössern oder kleinern Gesellschaften, die gewiß verlohren sind, wenn es ihnen an Männern dieser Art fehlt. Weh dem Volke, der Gesellschaft, der Familie, wo die Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erloschen oder nur so schwach sind, daß sie nicht mehr die Triebfedern der Handlungen seyn können.

Hier öffnet sich also ein schönes Feld für alle Künstler, vorzüglich aber für Dichter, die es in ihrer Macht haben, jede wolthätige Neigung und Empfindung in den Gemüthern wolgebohrner Menschen herrschend zu machen. Nach dieser Crone laufe du, Jüngling, dem die Natur die Gabe verliehen hat, durch süße Worte jedes Ohr zu fesseln, und durch reizende Bilder jede Phantasie einzunehmen. Erweke deiner Nation Männer, deren herrschende Leidenschaft die Liebe des allgemeinen Besten, die Liebe des Rechts und der Ordnung, Haß des Unrechts und der Gewaltthätigkeit, Feindschaft gegen jeden Kränker der Rechte der Menschlichkeit ist: dann wollen wir dir Ehrensäulen aufrichten; dann soll dir unter den großen Männern des Staates eine Stelle gegeben werden.

Die schönen Künste haben zwey Wege dem Menschen Empfindungen einzuflössen. Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst; dieses ist der eine Weg. Der andre ist die lebhafte Darstellung oder Vorbildung der Gegenstände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft fürs Gesichte bringen. Fast alle Arten der Dichtungen schiken sich so wol zum einen als zum andern Weg. Der epische Dichter und der dramatische, beyde können die Empfindung, die sie uns einflössen wollen, in andern so lebhaft, so stark und so liebenswürdig zeichnen, daß auch unser Herz dafür eingenommen wird. So schildert Bodmer die herrschende Gottesfurcht und die daher entstehende Unschuld und himmlische Seelenruh an den Noachiden auf eine Art, die jeden empfindsamen Menschen dafür einnihmt. (††) Der Oden- und Liederdichter äussert die Empfindung, die er in unser Herz legen will, an sich selbst; er öffnet sein Herz, daß wir die lebhafteste Würksamkeit der Em-

(†) Euripid. in Hippol. vers 253. seq.

(††) Man sehe unter andern in der Noachide S. III. im IV Gesang; 153 u. s. f. in dem VI, S. 204 in dem VII Ges. nach der berlinischen Ausgabe.

Empfindung darin sehen, und wir legen unser eigenes Herz an das seinige, damit es von derselben Empfindung gerührt und von demselben Feuer entflammt werde.

Eben so gewiß kann der Künstler jeder Empfindung den Weg in unser Herz bahnen, wenn er durch seine zauberische Kunst den Gegenstand derselben unsrer Phantasie lebhaft vorbildet. Kein Grieche konnte das erhabene Bild des Jupiters, von Phidias gemacht, im Tempel zu Olympia sehen, ohne von Ehrfurcht gegen diesen Gott erfüllt zu werden. Welcher Mensch von einiger Empfindsamkeit kann die Schilderung der Tyranney Magogs lesen, (*) ohne daß er mit Haß und Abscheu dagegen eingenommen werde? Oder wer kann den wüthenden Philo reden hören, (*) und nicht auf immer mit Haß und Abschen gegen einen gewaltthätigen Heuchler erfüllt werden? Welcher Sohn kann das Bild eines wegen seiner väterlichen Sorgfalt und seiner nachgebenden Liebe verehrungswürdigen Vaters, das Terenz in der Person des Chremes geschildert hat, sehen, und nicht mit kindlicher Ehrfurcht für einen solchen Vater erfüllt werden, und wenn er einen solchen Vater hat, mit dem Sohn ausrufen „und dieser ist mein Vater, und ich sein Sohn? Wär er mein Bruder, mein Freund, wie könnt' er gefälliger seyn? Den sollt ich nicht lieben? Nicht auf den Armen tragen? O! Wahrlich ich fürchte mich so sehr ihn zu beleidigen, daß meine größte Sorge seyn wird, auch nicht aus Unvorsichtigkeit etwas zu thun, das ihm zuwider seyn könnte „ (*)

(*) Noachide II Ges. S. 44 u. f. f.

(*) Messias IV Ges.

(*) Terent. Adelph. Act. IV Scen. 5.

Da es das eigentliche Werk der Künstler ist, die Gegenstände der Empfindungen und die Empfindungen selbst auf das lebhafteste zu schildern, beydes aber wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther haben kann, so steht es offenbar bey ihnen jede Empfindung zu erweken, wenn sie nur nicht ganz unempfindliche Menschen vor sich haben. Der Künstler also, der seines Berufs eingedenk, seine Kräfte fühlet, weyhet sich selbst zum Lehrer und Führer seiner Mitbürger. Mit dem Aug eines Philosophen und Patrioten, erforscht er ihren Charakter und ihre Gesinnungen; er kennt darin die Quellen und Ursachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wolstandes oder Verfalls einzeler Häuser und der ganzen Gesellschaft. Dann begeistert ihn sein Eyfer für Ordnung und Recht, seine Begierde rechtschaffene und auch glükliche Menschen zu sehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtschaffenheit abgestorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verstärket das Feuer derselben, wo es noch nicht erloschen ist.

Diesen großen Einfluß könnten und sollten die schönen Künste haben; sie würden ihn haben, wenn bey dem Künstler das große Genie, mit einem großen Herzen verbunden, und die Regenten der Völker auch Väter derselben wären, die der Würksamkeit des Genies der Künstler ihre rechte Lenkung gäben. Nur ein Mensch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn sein Herz so groß, als sein Genie gewesen, und wenn er im Dienst eines Solons oder Lycurgus gestanden hätte? Wenn diese Betrachtungen blos süße Träume sind, so sind sie es gewiß nicht darum, daß es ihnen an innerer in der Natur der Sachen liegenden Gründlichkeit fehlt; denn die Möglichkeit der Sache liegt am Tage.

Noch eine Anmerkung wollen wir diesen Betrachtungen für die Künstler hinzufügen, die würklich die Absicht haben nützlich zu seyn. Wir wollen sie warnen bey den Empfindungen, die sie erweken wollen, nicht allzu sehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. So wie der, welcher alle Menschen seiner Freundschaft versichert, keines einzigen Menschen Freund ist, so ist auch der nach einem allgemeinen Ideal der Vollkommenheit gebildete Mensch schweerlich in irgend einem Staat der rechtschaffene Bürger. Die Empfindung, die recht würksam werden soll, muß einen ganz nahen und völlig bestimmten Gegenstand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menschlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut sind. Aber auch diese müssen bey jedem Menschen ihre besondere, seinem Stand und den nähern Verhältnissen, darin er ist, angemessene Bestimmung haben. Der allgemeine rechtschaffene Mensch muß noch besonders gebildet werden, wenn er in Sparta, oder in Athen, oder in Rom, der rechtschaffene Bürger seyn soll. Wir rathen keinem Künstler für alle Völker und so gar für alle nachfolgende Zeiten zu arbeiten; dies wäre der Weg bey keinem Volk und in keiner Zeit nützlich zu seyn. Homer und Oßian der schottische Barde, haben weder an die Nachwelt, noch an andre Völker, als die unter denen sie lebten, gedacht, als sie Gesänge gedichtet, die

die zu allen Zeiten werden gelesen werden. So haben Sophokles, Euripides und Horaz nicht für das menschliche Geschlecht, sondern für Athen und Rom geschrieben. Je mehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigsten sollten sich die Künstler einfallen lassen, Gegenstände die blos auf einen fremden Horizont abgepaßt sind, auf dem unsrigen aufzustellen? was für eine abgeschmakte Figur machen nicht die Götter der Griechen in unsern Gärten und auf unsern Pallästen? Sie sind eben so schiklich, als es seyn würde, wenn der Lapländer die leichten seidenen Kleider der Indianer in seinem Land einführen wollte. Dieses sollten vornehmlich die Mahler und die dramatischen Dichter beobachten, und uns nicht unaufhörlich mit mythologischen und aus einer uns ganz unbekannten Welt hergenommenen Gegenständen unterhalten. Wir können an den gemahlten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinsel des Mahlers schätzen; dies ist aber nicht der Zwek der Kunst; und was kann uns auf der deutschen Schaubühne der lächerlichste Marquis, die leichtfertigste Soubrette, oder ein schelmischer Lakey helfen? Was würde der beste Liederdichter, der die witzigsten und artigsten Vaudevilles der Franzosen aufs beste nachahmen könnte, in irgend einer deutschen Stadt damit ausrichten? Der Künstler trift am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimische Gegenstände schildert, und der das allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizender macht.

Encaustisch.

(Mahlerey.)

Man findet bey den Alten einer besondern Art der Mahlerey Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrennt worden. Ovidius gedenkt derselben,

— Et picta coloribus ustis
Coelestium matrem concava puppis habet. (*)

(*) Fastor. L. V vs. 274.

und Plinius, wenn er sagt: Man ist nicht einig, wer zuerst den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen und das Gemählde einzubrennen. (*) Man kann aber nicht eigentlich sagen, was es für eine Bewandnis mit dieser encaustischen oder eingebrannten Mahlerey gehabt habe. Vitruvius erzählt ganz bestimmt, (*) daß man um die Farben auf den Mauren beständig zu erhalten, sie mit punischem Wachs überziehe, und daß dieses Encausis, Einbrennen genennt werde; und so wurden vermuthlich auch die Mahlereyen an den Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenem Orte drey verschiedenere Gattungen des Encausti, (†) aber auf eine Art, die über ihre Beschaffenheit wenig Licht giebt. Diese Arten zu mahlen hatten sich ganz verlohren, und es hatte sich niemand einfallen lassen, sie wieder herzustellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich, ein Mann, der sich um die Kunst der Alten sehr verdient gemacht hat, Versuche darüber anstellte Im Jahr 1752 kündigte dieser Beförderer der Künste der franz. Academie der Mahler seine Versuche über die encaustische Mahlerey an, und der Academie der schönen Wissenschaften las er 1753 seine Abhandlungen darüber vor; das nächste Jahr darauf aber ließ er ein Gemähld in Wachs auf Holz nach seiner Art verfertigen.

(*) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. II.

(*) L. V. c. 9.

Was man also gegenwärtig die encaustische Mahlerey nennt ist nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis itzt aber wenig in Gang gekommen ist. Wer einen ausführlichen Bericht über diese Erfindung und über die verschiedenen Arten der Wachsmahlerey verlangt, wird ihn in Dom Pernetis Dictionaire portatif de peinture, auf der 47 u. f. f. Seiten der Vorrede finden. Seit kurzem hat ein gewisser Baron von Taubenheim in Mannheim an alle Mahler Academien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten einem weichen Wachs ähnlichen Materie geschikt, die von ihm an statt des Oehls unter die Farben zu mischen vorgeschlagen wird.

(†) Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore cestro, id est veruncula, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.

Ende.

(Schöne Künste.)

Das lezte in einer Sache, wodurch ihr solche Schranken gesetzt werden, daß nichts mehr folgen kann, das ihr zugehöret. Jeder schöne Gegenstand muß

muß ein Ganzes ausmachen, überall so beschränkt seyn, daß kein Mangel mehr daran zu merken ist. Er muß einen Anfang und ein End haben. Eigentlich wird nur den Gegenständen ein Anfang und ein End zugeschrieben, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen; einer Rede, einem Gesang, einer Begebenheit oder Handlung. Doch kann man einigermaaßen auch den Gegenständen, deren Theile auf einmal vorhanden sind, Anfang und Ende zuschreiben; denn wenn sie so sind, daß man an ihren beyden Enden nichts hinzusetzen kann, das noch dazu gehörte, so sagt man, sie seyen vollendet. So ist z. B. eine Säule, die ihren Fuß und ihren Knauf hat, vollendet, und man kann weder unten noch oben etwas hinzu thun, das noch zur Säule gehörte. Beyde, so wol das obere, als das untere Ende, sind daran; deßwegen nennt man sie vollendet, ganz fertig, und betrachtet sie als ein Ganzes. (*) Da von dieser Art der Vollendung im Art. Ganz hinlänglich gesprochen worden; so bleibt hier übrig die Beschaffenheit des Endes in der Folge der Dinge zu betrachten.

(*) S. Ganz.

Darum, daß eine Sache das Letzte in der Vorstellung ist, kann sie noch nicht das Ende derselben genennt werden. Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, so ist allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende. Eben so wenig hat ein aufgegebenes Unternehmen, das weder gelungen noch mißgelungen ist, sondern abgebrochen worden, eh' alles, was dazu gehörte, angewendet worden, ein Ende. Nur alsdann ist das Lezte in einer Sache das Ende derselben, wenn man daraus erkennt, daß die Sache nun Ganz sey, und daß nichts mehr darinn folgen könne.

Je bestimmter und ausdrüklicher das End kann bemerkt werden, je vollkommener ist es, weil alsdann der Geist den Gegenstand völlig fasset, und ihm nichts mehr zu suchen oder zu verlangen übrig bleibet. Indem man sich die Theile eines wolgeordneten Werks nach und nach vorstellt, so merkt man eine gewisse Bestimmung derselben. Man erkennt oder vermuthet eine Absicht, warum sie auf einander folgen. An dem End erkennet man die völlige Erreichung der Absicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzu gethan werden kann.

Es kann sich aber eine Vorstellung auf zweyerley Art enden, deren jede eine besondere Beschaffenheit des Endes erfodert. Entweder hat man gleich anfangs einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit des Ganzen, und weiß also, womit dasselbe sich enden muß. Wenn ein Redner oder Dichter den Inhalt der Rede, oder des Gedichts angezeiget hat, so weiß man überhaupt, wo er das Ende derselben setzen wird, nähmlich, da der Inhalt seines Werks vollendet ist. So erwartet man in der Ilias das Ende, wo der Zorn des Achilles und die übeln Folgen desselben erschöpft, oder die Paßion selbst gedämpft ist; in der Odyssee erwartet man es bey der Zurükkunft und Einsetzung des Ulysses in sein Reich; von der Aeneis erwartet man das End da, wo dieser Held einen ruhigen Sitz in Italien gefunden hat.

Eine andre Art des Endes aber ist das, von dessen Beschaffenheit man keine bestimmte Erwartung hat, weil man sich vorher von dem Ganzen keinen Begriff hat machen können, da man die Einheit desselben erst durch das End einsieht. In diesem Fall ist das End der Schlüssel zum Ganzen, ohne den man sich keinen Begriff von der Beschaffenheit der Sache hat machen können. Von dieser Art ist das End einer solchen Rede, deren Absicht man nicht eher erkennt, bis sie ganz vollendet ist. Deutliche Beyspiele eines solchen Endes haben wir an den Gleichnissen, darin die vergliechene Sache erst zuletzt, wenn das ähnliche Bild ganz ausgezeichnet ist, genennt wird. Ein solches End ist auch der moralische Satz einer Fabel, der erst den ganzen Aufschluß zu der Erzählung giebt.

In den Werken der erstern Art muß die Handlung oder die Erzählung ein solches End haben, daß die Erwartung völlig befriediget wird, und alles Versprochene gänzlich erfüllt worden. Da Virgil in der Ankündigung der Aeneis gesagt hat, er wolle seinen Helden von Troja aus, durch mancherley Gefahren bis nach Italien begleiten, wo er einen ruhigen Sitz finden soll; so hätte dies Werk kein End, wenn er eher aufgehört hätte. Das Ende der Odyssee wär' unvollkommen, wenn das Werk da aufhörte, als Ulysses wieder in seinem Hause angekommen, und ehe man sähe, ob er ruhigen Besitz von seinem kleinen Staat genommen habe. In dem Drama muß das End so beschaffen seyn, daß die völlige Auflösung der ganzen Verwiklung, und der ganze Zwek der Handlung erfüllt ist. Dieses hat Plautus nicht allemal in Acht genommen.

In seiner Casina beruhet die ganze Handlung auf der Verheyrathung dieser Person. Sie wird am Ende blos zum Schein dem Stalino gegeben, und erst, da die Handlung auf der Bühne schon gänzlich aufgehört hat, kommt einer von den Schauspielern noch einmal hervor, und sagt, der Sohn des Stalino werde sie bekommen. Bisweilen geht es gar nicht an, daß die Handlung auf der Bühne oder überhaupt im Drama ganz zu Ende gebracht werde, weil durch die weitläuftigen Veranstaltungen, um das Ende natürlich vorzustellen, der Zuschauer wieder erkalten würde.

Am vollkommensten ist das End dieser Art, wenn es mit einer Handlung, Verrichtung oder Begebenheit endiget, die ein offenbares Zeichen ist, daß alles vollendet sey, so daß es ungereimt wär' einen Zweifel daran zu haben

Das End von der andern Art ist vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Gesichtspunkt vereiniget, so daß man nun dasjenige, worauf alle Theile zusammen gestimmt haben, völlig einsieht, und an der gänzlichen Erreichung des Zweks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Theile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig gewesen, als daß sie kurz in einen Gesichtspunkt können vereiniget werden, so muß dem End eine Zusammenfassung des vorhergehenden, welche die Lateiner Recapitulatio nennen, vorhergehen. Denn ie kürzer alsdenn das würkliche End ist, je schöner wird es.

Die möglichste Kürze muß bey dem End um so viel mehr in Acht genommen werden, weil es sonst als ein merklich großer Theil wieder ein Ende haben müßte.

Wenn also das, was eigentlich das End einer Handlung ausmacht, selbst eine etwas weitläuftige Handlung wäre, so läßt sie sich würklich weder ganz erzählen noch vorstellen. In der Erzählung muß sie sehr abgekürzt werden; in der Vorstellung muß sie lieber ganz wegbleiben, wenn nur der Zuschauer gewiß ist, daß sie vorgeht. Es geschieht im Drama bisweilen, daß das eigentliche End der Handlung sich nicht vorstellen läßt, und daß der Dichter mit dem Terenz sagen muß: intus transigetur, si quid est quod restet. (*) Aber ein solches End ist doch weniger vollkommen.

(*) Andr. in fine.

In der Musik wird das End eines Gesanges dadurch fühlbar, daß man in den Hauptton, in welchem man angefangen hat, und aus dem man in verschiedene andre Töne ausgewichen ist, wieder zurük kehret, und alles mit einer ganzen und vollkommenen Cadenz in diesem Ton beschließt. (*) Auch der Tanz muß, sowol in der Musik, als in der Handlung der Personen seinen förmlichen Schluß haben; denn es ist kindisch, daß die Tänzer ohne Schluß der Handlung von der Bühne weglaufen, als wenn sie wären verjagt worden.

(*) S. Cadenz.

Eng.
(Musik.)

Man nennt die Harmonie enge, wenn die zu einem Accord gehörigen Töne nah an einander liegen, und weit oder zerstreuet, wenn sie weit aus einander liegen. In der im Artikel Dreyklang befindlichen Tabelle der Dreyklänge (*), sieht man bey a, b, c, den Dreyklang in der engen, und bey d, e, f, g. in der zerstreuten Harmonie.

(*) S. 280.

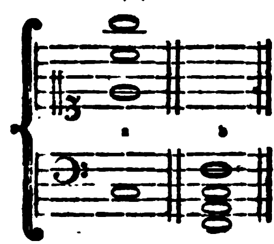
Bey den zur Harmonik gehörigen Lehren und Regeln werden die Intervalle, in welcher Octave sie liegen mögen, für gleich gehalten und bekommen auch dieselben Namen, z. B. e wird die große Terz von C genennt, es sey daß man es in derselben Octave nehme, da C liegt, oder eine, zwey und noch mehr Octaven höher, so daß die Terz eines Tones drey, oder zehen, oder siebenzehen, oder vier und zwanzig 2c. diatonische Stufen von ihrem Grundton entfernt seyn kann. So bald man aber auf den würklich vielstimmigen Gesang sieht, so ist es gar nicht mehr gleichgültig, ob die Stimmen weit aus einander, oder nah an einander liegen; denn wenn der Gesang die beste Würkung thun soll, so müssen seine verschiedenen Stimmen innerhalb gewissen Gränzen liegen, die sie weder durch Annäherung noch durch Entfernung überschreiten sollen; und eben dieses hat auch in Ansehung der Orgeln oder Claviere, die man zur Begleitung braucht, statt.

Die Gränzen der Annäherung und der Entfernung scheinen von der Natur in dem Ursprung des harmonischen Klanges festgesetzt zu seyn. Man nehme die im Artikel Consonanz (*) befindlichen Notensysteme vor sich, und bemerke, was im Art. Klang gezeiget worden, daß bey Anschlagung des tiefsten Tones alle auf den beyden Systemen angezeichneten Töne mitklingen, und daß eigentlich diese Töne zusammen den Klang des tiefsten Tones ausmachen.

(*) S. 224.

machen. Man kann hieraus lernen, 1) daß zwischen dem tiefsten Ton, oder dem, durch den begleitenden Baß angeschlagenen Grundton und seiner Octave kein andrer Ton liegen müße. 2) Daß der völlige Dreyklang seinen natürlichen Sitz in der dritten Octave von dem Grundton habe, da in der zweyten Octave die Quinte des Grundtones, oder vielmehr seine Duodecime allein vorkommt.

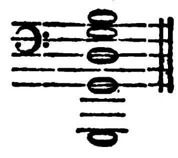
Aus dieser von der Natur angegebenen Beschaffenheit des harmonischen Klanges, läßt sich abnehmen, daß in diesen Beyspielen



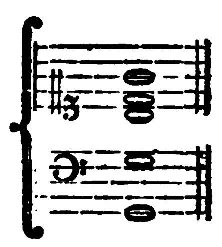
die Harmonie bey a die natürlichen Gränzen der Entfernung, bey b aber die Gränzen der Annäherung überschreite.

Ueberhaupt also scheinen so wol für die Stimmen, als für die begleitende Harmonie, folgende Regeln in der Natur gegründet.

1) Dem tiefsten Baßton kann kein Ton näher, als auf eine Octave kommen. So würde z. B. auf einer Orgel, die ein Pedal von 16 Fuß hat, diese Begleitung angehen:



Wo aber der tiefste Ton eine Octave höher und also von 8 Fuß genommen würde, so müßten die übrigen Stimmen alle auch höher genommen werden, wie hier:



2) In der kleinen oder sogenannten ungestrichenen Octave (*) können die Töne, wenn der Grundton in der großen Octave liegt, nicht wol näher als eine Quarte an einander liegen; ist aber noch ein tieferer Baß vorhanden, so können sie auch schon bis auf Terzen an einander kommen. Also wär' in dem nächst vorhergehenden Beyspiel die Terz H, schon um eine Octave zu niedrig, und um die ganze Harmonie so zu nehmen, wie sie hier liegt, müßte man schon den tiefsten Ton eine Octave tiefer nehmen.

(*) S. System.

3) Hohe concertirende Stimmen, oder hohe Solostimmen können nicht einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kann sich überhaupt von den concertirenden Stimmen, oder von der Solostimme nicht weiter, als bis in die zweyte Octav entfernen; ihm aber auch nie näher kommen, als bis auf eine Octave. Nur wenn Mittelstimmen vorhanden sind, kann sich der Baß von den Hauptstimmen noch um eine Octave tiefer entfernen.

Eine sorgfältige Beobachtung der engen oder entfernten Harmonie trägt sehr viel dazu bey, daß in einem vielstimmigen Stück sich jede Stimme gehörig ausnihmt, und daß das Ganze schön wird.

Englische Tänze.

(Musik, Tanzkunst.)

Sie werden auch Contertänze genennt von dem englischen Wort Country-dances, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verschiedenen Provinzen, üblich sind. Diese Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland sich in Europa verbreitet haben, sind von vielerley Arten, und können von vier, sechs, acht und noch mehr Personen zugleich getanzt werden. Deswegen wird insgemein bey den Bällen, nach dem eine Zeitlang Menueten getanzt worden, die meiste übrige Zeit damit zugebracht, weil sie mehr Personen auf einmal beschäftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechseln kann; denn man hat unzählige Contertänze. Sie sind von verschiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darin überein, daß sie sehr lebhaft sind, und größtentheils etwas mäßig comisches haben, dadurch sie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es scheinet, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die englische; denn alle Jahr werden in London neue Tänze in großer Anzahl erdacht und durch den Druk bekannt gemacht. Man findet

findet unter der Musik den Tanz selbst theils durch choregraphische Zeichen, theils sehr kurz durch Kunstwörter beschrieben.

Die Musik zu den englischen Tänzen, die man in Deutschland insgemein Angloisen nennt, ist insgemein bey einer großen Einfalt sehr lebhaft, mit ungemein deutlich bemerkten Einschnitten, und hat vielfältig das besondere, daß die Cadenzen in den Aufschlag fallen. (*) Diejenigen, die zu muntern Liedern Melodien setzen wollen, können die englischen Tänze zu Mustern dazu nehmen. In London kommt insgemein alle Jahr eine beträchtliche Sammlung neuer Tänze heraus. Artig ist dabey, daß die meisten Melodien zu bekannten englischen Liedern gemacht sind, so daß man bey den englischen Tänzen Poesie, Gesang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht blos singen, sondern auch tanzen kann, wodurch sie natürlicher Weise weit mehr Eindruk machen. Dieses ist also noch in dem alten Geschmak diese drey schönen Künste zu vereinigen.

(*) S. Cadenz S. 178

Enharmonisch.

(Musik.)

Hieß bey den Griechen die Tonleiter, in welcher das Tetrachord, oder die Quarte so getheilt war, daß die zwey ersten Intervalle kleiner, als halbe Töne waren. Nach dem Aristoxenus wurd der große halbe Ton, in unserm System z. E. H-c in zwey gleiche Theile getheilt, und die Quarte H-E, bestuhnd aus vier Tönen, davon die drey ersten zwey gleiche Intervalle von Vierteltönen, die zwey letzten aber einen Ditonus (*) machten. Ptolomäus giebt folgende Verhältnisse für das enharmonische Tetrachord an, $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$, das ist, wenn die Länge der tiefsten Sayte z. E. H, 1 gesetzt wird, so würden die vier Sayten des Tetrachords diese Längen haben:

H.	*H.	C.	E.
1	$\frac{45}{46}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{3}{4}$

(*) S. Ditonus.

Da wir in der heutigen Musik den Gesang nie durch so kleine Intervalle fortführen, so können wir auch nicht fühlen, was für Würkung ein solcher Gesang könne gehabt haben. Unser Ohr ist so sehr gewohnt den kleinen halben Ton für die kleinste Stufe der Fortschreitung zu halten, daß mancher sich einbildet, der enharmonische Gesang der Alten könne keine Deutlichkeit gehabt haben. Allein der Schluß ist nicht richtig. Das Ohr kann, wie andre Sinnen, durch Uebung eine Fertigkeit erlangen, auch die kleinesten Intervalle genau zu unterscheiden. Aristides Quintilianus sagt, daß der enharmonische Gesang der lieblichste gewesen sey, und Plutarchus verweißt es den Tonkünstlern seiner Zeit, daß sie die schönste von den drey Arten des Gesanges, das Enharmonische, haben in Abgang kommen lassen. Man sieht aus dem, was er davon sagt, daß schon zu seiner Zeit dieser Gesang für unmöglich gehalten worden (*). Aristoxenus sagt, daß die Alten bis auf die Zeit des Alexanders sich blos an dieser Art gehalten, und das diatonische, wie das chromatische nicht geachtet haben. Ohne Zweifel war es sehr schweer, und die Sänger werden allein durch fleißige Uebung nach dem Monochord es dahin gebracht haben, diese kleinen Intervalle genau zu treffen.

(*) S. Plut. von der Musik c. 17.

Ob wir gleich in unsrer Musik das Enharmonische in dem Gesang verlohren, so haben wir etwas ähnliches, oder doch etwas, dem wir denselben Namen geben, in der Harmonie beybehalten, wo die enharmonischen Ausweichungen ofte gebraucht werden. Das Enharmonische in der heutigen Musik hat dieses sonderbare, daß es gewisser Maaßen nur in der Einbildung besteht, und dennoch große Würkung thun kann. Wir stellen uns vor, als wenn wir in unsrer Tonleiter die enharmonischen Intervalle haben, und geben einer Sayte in der Einbildung mehr als einen Ton, und brauchen dasselbe Intervall, z. E. gewisse kleine Terzen, einmal als Terzen und dann gleich darauf als Secunden, und machen auf diese Art enharmonische Ausweichungen.

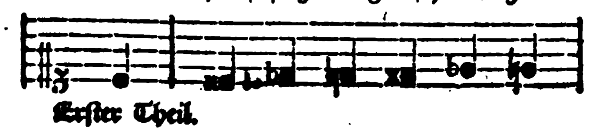
Um dieses deutlich zu verstehen, muß man die Beschaffenheit unsers Systems vor Augen haben. (*) Daraus erhellet, daß zwar jede Sayte desselben als eine Tonica oder als der Grundton, der seine völlige doppelte diatonische Tonleiter so wol der harten, als der weichen Tonart in dem System hat, angesehen werde. Weil wir aber dazu viel zu wenig Sayten haben, so ersetzen wir diesen Mangel dadurch, daß wir die vorhandenen Töne, wenn sie nicht zu weit von den eigentlichen, die wir nöthig haben, abweichen, auch an ihrer Stelle brauchen. So hat z. B. der Ton C zwar seine völlige diatonische Tonleiter in der harten Tonart, auf unserm System; hingegen fehlt es ihm zur weichen Tonart an der wahren kleinen Terz $\frac{5}{6}$; an deren Stelle nehmen wir

(*) S. System.

wir die vierte Sayte unsers Systems, die reine Quarte des Tones B, ob sie gleich gegen C nur ein Intervall von $\frac{27}{20}$ ausmacht, und also um ein Comma zu niedrig ist. Weil nun die große Terz zu C den Namen E führt, und die kleine durch ♭E bezeichnet, oder Es genennt wird, so hat die vierte Sayte unsers Systems zwey Namen, und heißt so wol Dis, als Es, und so ist es mit viel andern Intervallen beschaffen. Wenn man nun jeder der zwölf Sayten unsers Systems seine völlige harte und weiche Tonleiter geben wollte, so müßte man anstatt 12 Sayten in der Octav, 21 haben. Man behilft sich inzwischen mit den Zwölfen, giebt ihnen aber diese 21 Namen, weil 9 Sayten doppelte Namen haben, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

Insgemein nennt man dieses das diatonisch-chromatisch-enharmonische System: im Grund aber wär' es, wenn auch alle Sayten vorhanden wären, nichts, als ein aus 12 harten und eben so viel weichen in einander geschobenen diatonischen Tonleitern zusammen gesetztes System. Einige nennen die Töne, für die keine besondere Sayten im System sind, als des, es, fes u. s. f. enharmonische Töne, aber mit Unrecht, weil sie wahre diatonische Stufen einer Tonica sind. Nur die kleinere Fortschreitungen, die sie geben würden, werden enharmonische Fortschreitungen genennt.

Damit man deutlich begreiffe, wie in unsrer Musik, ob uns gleich die kleinen enharmonischen Intervalle würklich fehlen, dennoch enharmonische Fortrükungen möglich sind, muß man überhaupt bemerken, daß ein und eben derselbe Ton, nach Beschaffenheit der Harmonie, womit er verbunden ist, uns bald höher, bald tiefer vorkommt, weil das Gehör sich selbst täuscht. Wenn wir Cis im Dreyklang des Adur hören, so machen die übrigen Töne, daß es uns, wie die reine große Terz von A, und also wie wenn seine Sayte $\frac{4}{5}$ wäre, klinget. Dieselbe Sayte, als die kleine Terz von B, scheinet uns auch rein zu klingen, als wenn ihre Länge $\frac{5}{6}$ wäre. Aber jene Höhe macht mit dieser ein Intervall von $\frac{125}{128}$ aus. Dieses ist das eigentliche enharmonische Intervall, um welches man das Ohr täuschen kann. Daher kommt es, daß folgende Fortschreitung



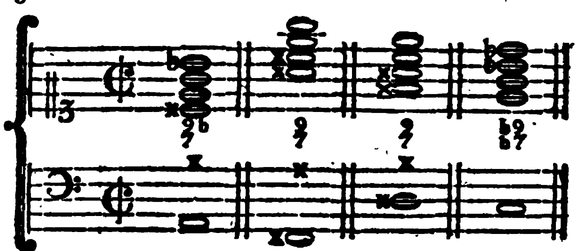
welche mit dieser völlig einerley ist:



durch richtige Behandlung der Harmonie, eine ganz andre Würkung thut, als die letztere, und fast eben die, die sie thun würde, wenn unser System die kleinen enharmonischen Intervalle würklich hätte.

Es kommt also nur darauf an, daß der Tonsetzer die rechte Behandlung solcher enharmonischer Fortschreitungen verstehe. Da diese Materie insgemein von den Tonlehrern sehr kurz und dunkel vorgetragen wird, so ist nöthig, um die Sache aus den ersten Gründen herzuholen, daß wir hierüber uns etwas umständlich einlassen.

Wenn man, auf welchem Ton es sey, den Septimenaccord mit der kleinen None nimmt, so hat dieser Accord die sonderbare Eigenschaft, daß, da er aus vier über einander liegenden kleinen Terzen besteht, er auch vier verschiedene wahre Grundtöne haben kann, deren jeder, als die Dominante eines Tones, kann angesehen werden, in welchen man durch die Auflösung der Dissonanzen unmittelbar schliessen kann; und darin liegt der Grund der enharmonischen Fortrükungen und Ausweichungen. Um dieses deutlich zu verstehen, betrachte man folgende vier Accorde.

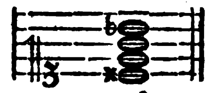


Alle diese Accorde sind in den obern Stimmen gleich, sie bestehen aus denselbigen Sayten; nur bekommen sie in andern Accorden andre Namen. Was im ersten und vierten Accord b ist, ist im zweyten und dritten das erhöhte a, oder ais; was im ersten und zweyten Accord cis ist, ist im vierten des, oder das erniedrigte d u. s. f.

Weil nun im Septimenaccord auf der Dominante die große Terz allemal das Subsemitonium der Tonica ist, dahin man schliessen kann, so darf man nur jeden der vier obern Töne des ersten Accords, als die große Terz eines Grundtones ansehen, um die

die vier verschiedenen Grundtöne zu diesem Accord zu finden. Im ersten Accord ist es Cis, folglich ist der Grundton A; im andern Accord ist es ais, folglich der Grundton Fis; im dritten wird G als die große Terz angesehen, das hier als ein erhöhtes fis angesehen wird, oder × f, folglich ist der Grundton Dis; im vierten endlich wird e als die große Terz angesehen, daher der Grundton C wird.

Hieraus ist offenbar, daß dieser Accord



ein Septnonenaccord vier verschiedener Grundtöne seyn kann, des A, des C, des Dis und des Fis. Folglich kann man aus diesem einen Accord in viererley Töne schliessen. Als Septimenaccord von A, schließt man daraus nach D mol; als Septimenaccord von C, nach F mol; als Septimenaccord von Dis, nach Gis mol; als Septimenaccord von Fis, nach H mol. (*)

(*) S. Cadenz und Ausweichung.

Da nun aber die obern Töne in allen vier Fällen dieselben bleiben, so kann man mit einer kleinen Veränderung aus einem Ton anstatt in seine eigene Tonica zu schliessen, in die Tonica eines der drey andern schliessen, also z. E. aus A in H, wie hier.

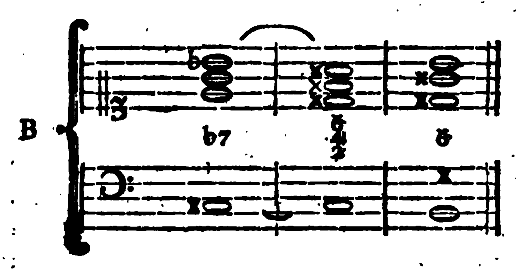


Der erste Accord ist eigentlich der Septnonenaccord von A in seiner ersten Verwechslung, (*) wo die gewesene kleine None zur kleinen Septime wird. Weil nun eben diese Harmonie, wenn man nur den Tönen andre Namen giebt, auch auf den Grundton Fis passen kann, so nihmt man im zweyten Accord die zweyte Verwechslung des Accords Fis, damit im Baße cis liegen bleiben könne; und nun geschieht der Schluß durch die ordentlichen Auflösungen in H.

(*) S. Verwechslung oder Dreyklang.

Durch die im zweyten Accord mit der Sayte b vorgenommene Veränderung ist sie, da sie im ersten Accord die Septime war, die unter sich nach a hätte gehen müssen, zur übermäßigen Sexte worden, die nun über sich in h tritt. Dieses ist also ein enharmonischer Uebergang, dessen Wesen darin besteht, daß eine Dissonanz in zwey hinter einander folgenden Accorden, in zweyerley Gestalt erscheint, und dadurch ihre Natur so ändert, daß sie eine andre Auflösung, wodurch man auch in einen ganz andern Ton schliessen kann, bekommt.

So hätte man auch durch eine andre enharmonische Veränderung aus A den Schluß in Gis mol machen können; nämlich auf diese Art:



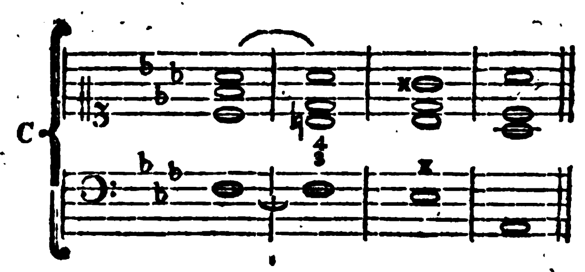
da im zweyten Accord, wo Dis der eigentliche Grundton ist, dessen dritte Verwechslung (*) genommen wird. Hier wird, was im ersten Accord g war, als ein erhöhtes fis angesehen, und wird dadurch zum Subsemitonio der Octave des folgenden Grundtones.

(*) Nämlich da die Septime in dem Baß kommt. S. Septimenaccord.

Man wird also von der wahren Beschaffenheit der enharmonischen Gänge einen richtigen Begriff bekommen, wenn man sie als solche, mit einem Accord, ohne seine Sayten auf dem Clavier zu verändern, vorgenommene Abänderungen ansieht, wodurch er tüchtig wird, den Schluß in einen andern Ton zu lenken, welches ohne diese Veränderung nicht hätte geschehen können. Wenn also dieses



ein ordentlicher Schluß nach C mol wäre; so wird durch die, in dem hiernächst stehenden Beyspiel im dritten Accord vorgenommene enharmonische Veränderung der Schluß nach A mol bewürkt.



Ueberhaupt also entstehen die enharmonischen Gänge aus einer Verwechslung des Septnonenaccordes, darin die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und dort eine enharmonische Rükung thut, wodurch sie zum Intervall, meistentheils zum Subsemitonio, einer andern Tonart wird, in welche der Schluß geschieht. Also ist in dem mit A bezeichneten Beyspiel, der erste Accord die erste Verwechslung des Accords der Septime und None auf A, da die gewesene None nun die Septime wird. Anstatt, daß diese, nach der gewöhnlichen Art der None, auf derselben Harmonie sich auflösen sollte (*), bleibet sie bis auf die folgende Harmonie liegen, wo sie itzt durch die kleine enharmonische Verändrung des b in ais zur übermäßigen Sexte wird, und als Subsemitonium des nächsten Tones im folgenden Accord in die Höhe tritt.

(*) S. Vorhalt.

In dem mit B bezeichneten Beyspiel, ist der erste Accord, wie in dem vorhergehenden die erste Verwechslung des Accords A; die kleine Septime oder gewesene None, bleibt ebenfalls liegen, und wird auf dem nächsten Accord durch dieselbe enharmonische Veränderung zur großen Sexte, und was G war, wird nun als ein erhöhtes Fis angesehen. Hier ist der eigentliche Grundton Dis mit der Septime, die durch die dritte Verwechslung in den Baß gekommen ist.

In dem dritten Beyspiel C, ist der eigentliche Grundton des zweyten Accords der Ton G, dessen kleine None der oberste Ton as ist, und dessen Septime in den Baß gesetzt worden. In dem nächsten Accord wird dieses as in gis verwandelt, wodurch es zum Subsemitonio der Octave des nächsten Hapttones wird.

Da bey allen diesen enharmonischen Gängen der ursprüngliche Septnonenaccord nie selbst, sondern immer in einer Verwechslung genommen wird, so kann die None ihren Namen nicht behalten, und wird in der ersten Verwechslung des Accords zur kleinen Septime. Dadurch ist Rousseau (*) verführt worden, diesen Accord der kleinen Septime für einen Grundaccord zu halten, und es zu übersehen, daß die Septime darin nur ein Vorhalt der Sexte ist, die aus einem verwechselten Nonenaccord kommt. Die wahre Septime, die wir auch die wesentliche nennen (*), ist von der Natur, daß die Harmonie von dem Accord, wo sie sich befindet, allemal fünf Töne fallen oder vier Töne steigen muß, wie an seinem Orte bewiesen wird.

(*) Diction. Art. Enharmon.

(*) S. Septime.

Es ist oben angemerkt worden, daß auf unsern Clavieren und Orgeln die enharmonischen Rükungen nicht fühlbar sind, in dem z. B. gis und as nur eine Sayte, oder nur eine Pfeiffe haben. Dieses hindert aber nicht, daß man die kleine Rükung um das Intervall $\frac{125}{128}$, wegen des Einflusses der übrigen zur Harmonie gehörigen Töne, nicht empfinden sollte. Diese Empfindung ist so gewiß, daß gute Sänger eine würkliche Rükung in der Stimme machen. Wenn ein Sänger, da er den Grundton F hört, die kleine Terz as dazu singt, hernach aber im Baß anstatt F, der Ton E mit der reinen Quinte h genommen wird, so ist ihm nicht möglich das as noch länger beyzubehalten. Es macht gegen E eine verminderte Quarte, und gegen h, womit sein Ohr gerührt wird, eine übermäßige Secunde: dieses bewegt ihn einen so übel harmonirenden Ton fahren zu lassen und gis, als die reine Terz von E zu nehmen. Also geschieht eine würkliche kleine enharmonische Rükung in seiner Stimme, und eben dieses thun auch die guten Spieler.

Aus der Entwiklung der eigentlichen Beschaffenheit der enharmonischen Uebergänge läßt sich schon abnehmen, wo sie können gebraucht werden. Nämlich (1 da, wo man plötzlich von einem Ton in einen sehr entfernten, oder sehr abstechenden, ausweichen muß, wie in Recitativen ofte geschieht, da eine Person etwas fröhliches sagt, und unversehens von einer andern, die etwas verdrießliches anzubringen hat, unterbrochen wird. (2 In dem Gesang selbst, beym Ausdruk solcher Leidenschaften, die etwas schmerzhaftes haben, oder schnell eine andre Wendung nehmen.

Entfernung.

(Mahlerey.)

Der scheinbare Abstand eines Gegenstandes im Gemählde von denen, die auf dem vodersten Grund desselben stehen. In der Natur selbst ist diese Entfernung

fernung würklich, im Gemähld aber ist alles gleich weit von dem Aug entfernet. Dennoch aber muß nach Beschaffenheit der Vorstellung eines weit und das andre nahe scheinen. Die Kunst das Aug in diesem Stük zu betrügen, und einen Gegenstand weit von einem andern zurük weichen zu machen, ist ein wesentlicher Theil der Kunst zu zeichnen und zu mahlen.

Die Entfernung eines Gegenstandes, so weit nämlich das Aug davon urtheilet, wird in der Natur aus drey Umständen erkennt; aus der scheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit sich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umrisse, und aus der Schwäche des Lichts und Schattens. Ueber den ersten Punkt kann der Mahler, wenn er sein Werk nach der Natur zeichnet, nicht wol fehlen. Setzet er aber die Arbeit nach seiner eigenen Erfindung zusammen, so muß er die Entfernung der verschiedenen Gründen erst fest setzen, und hernach jedem Gegenstand die Grösse geben, welche die Regeln der Perspektiv erfodern.

In Ansehung des zweyten Punkts müssen zwey Dinge in Betrachtung gezogen werden. Der Mahler muß nämlich aus der Optik wissen, was für Theile eines Gegenstandes in einer gegebenen Entfernung noch sichtbar sind, z. E. auf was für eine Weite man in einem Gesicht die Augen, oder in einem Haus die Fensterscheiben noch unterscheiden kann oder nicht. Daraus erkennt er, was für einzele Theile in einer gewissen Entfernung noch anzuzeigen sind oder nicht; allein die Hauptbetrachtung muß von der Beschaffenheit der Luft und der hellen oder dunklern Farbe des Grundes, der hinter dem Gegenstand ist, hergenommen werden. Beyde Punkten erfodern eine nähere Erläuterung.

In Gegenden, wo man weit entfernte Gegenstände entdekt, wie in bergichten Ländern, hat man oft Gelegenheit wahrzunehmen, daß nach Beschaffenheit der Luft, entfernte Gegenstände einmal sehr viel näher, als andere mal scheinen. Bey einer sehr hellen und harten Luft, die insgemein ein Vorbote des den Tag darauffkommenden Regens ist, scheinen die entferntesten Gegenstände, z. E. Berge sehr viel näher zu seyn, als wenn die Luft voll aufsteigender Dünste, oder mit einem unsichtbaren Nebel angefüllt ist, der alles weich macht. Was man das eine mal zwey Meilen weit von sich schätzet, erscheint im andern Fall gewiß acht Meilen weit.

Der Mahler hat demnach zuvoderst auf den Ton, oder den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht zu haben. Denn nach diesem richtet sich die scheinbare Entfernung in Absicht auf die härtere oder weichere Umrisse, und des schwächern oder stärkern Lichts. Je dunkler und lebhafter das Blaue des Himmels ist, je weniger ist die Luft duftig, und je härter die Umrisse. Wenn demnach alle Theile der Landschaft nach ihrer scheinbaren Grösse gezeichnet worden, und der Mahler dabey nöthig findet, die hintern Theile derselben noch weiter zu entfernen, als ihre Verjüngung nach der Linienperspektiv mit sich bringt, so muß er wissen seiner Luft einen duftigen Ton zu geben. Dieses geschieht, wenn er das Blaue des Himmels stark mit Weißem vermengt, so daß es besonders gegen dem Horizont zu beynahe ganz verschwindet. Da nun bey einer solchen Luft die Umrisse der entferntesten Gegenstände ungewiß werden, so muß er die weißliche Farbe der Luft über die schwachen Umrisse der letzten Gegenstände hereinspielen lassen.

Hiernächst müssen alle Farben der Gegenstände den Einfluß dieser duftigen Luft fühlen. Jede Farbe wird undeutlicher als mit einem weißlichten Staub überstreut. Die Schatten werden überall schwächer. Was sonst die würkliche Entfernung thäte, das thut jetzo blos die dichtere Luft zwischen dem Aug und den Gegenständen. Man weiß, daß so wol durch die große Entfernung, als durch die duftige Luft das Schwarze bläulicht, und das Bläulichte weiß wird. Hätte ein Mahler genaue Beobachtungen über die Einmischung der Farben, welche bemeldte Umstände in den eigenthümlichen Farben der Körper verursachen, so könnte er jeden Gegenstand nach seiner Entfernung färben.

Gegenstände, die nah am Horizont sind, verlieren so wol die eigenthümliche Farbe, als das Licht und den Schatten in geringerer Entfernung, als hohe Gegenstände, welches da Vinci schon angemerkt hat. Es läßt sich nicht bestimmen, in welcher Entfernung die Körper von jeder Farbe dieselbe ganz verlieren; weil dieses auf die mehr oder weniger helle Luft ankommt. Es ist also nothwendig, daß der Mahler die Natur unaufhörlich zu allen Tageszeiten, und in allen Abwechslungen des Wetters und der Jahrszeiten genau beobachte. Dabey ist ihm noch zu rathen, die scharfsinnigen Beobachtungen

gen des da Vinci über diese Materie wol zu studiren. (*) S. Luftperspektiv.

(*) S. Traités de la peinture par L. de Vinci. Chap. 68. 102. 106. 107.

Entrüstung.
(Schöne Künste.)

Der höchste Grad des Unwillens gegen das, was uns Böse scheint. Eine Leidenschaft, die sich die Künstler sehr wol können zu Nutze machen. Wir sind gar sehr geneigt durch diese Leidenschaft, wenn wir sie an andern sehen, und wenn sie uns dabey die Gerechtigkeit ihres Unwillens erkennen lassen, uns ebenfalls zum Unwillen gegen das Böse hinreissen zu lassen. Wer kann sich enthalten, beym Lesen des vierten Epodos des Horaz gegen den Menas aufgebracht zu werden, zumal da, wo die Entrüstung des Dichters am höchsten steigt, der sich über einen aus dem niedrigsten Staub zu hohen Ehren erhobenen Böswicht also ausläßt.

> Sectus flagellis *Hic* triumviralibus,
> Præconis ad fastidium,
> Arat Falerni mille fundi jugera,
> Et appiam mannis terit;
> Sedilibusque magnus in primis eques,
> Othone contempto sedet.

Daß auch in den zeichnenden Künsten diese Leidenschaft richtig auszudrüken sey, beweißt Raphaels Carton von der Geschichte des Ananias, wo der Apostel Petrus in würklicher Entrüstung erscheint.

Der Künstler, der gegen eine in hohem Grade schädliche Sache Abscheu erweken will, kann dieses am gewissesten durch einen guten Ausdruk der Entrüstung erhalten. Aber der Ausdruk der Rede muß dabey äusserst lebhaft, stark und schnell seyn, sonst wird der Eindruk geschwächt. Die Strafpredigt, die Noah den Giganten hält, als sie durch Menschenopfer die Satane gewinnen wollen, ist nicht durchaus in dem Ton der Entrüstung: (*) die Worte: Dieser Greuel noch fehlte, und diese:

(*) S. Noachide V Ges. S. 131 f.

> Eine verruchtere That war übrig, die durft er begehen;
> Mit den Söhnen der Hölle sich gegen den Höchsten verbinden.

sind in dem wahren Ton der Entrüstung; aber übrigens ist die Rede zu lang und zu umständlich.

Entsetzen.
(Schöne Künste.)

Ist ein sehr hoher Grad des Schrekens, und also, wie alle Leidenschaften, ein Gegenstand der schönen Künste. Das Entsetzen wird entweder abgebildet, oder es wird durch entsetzliche Gegenstände erweket: das leztere kann nur im Drama oder in der Rede geschehen; denn keine bloße Beschreibung, auch des entsetzlichsten Gegenstandes, wird ein würkliches Entsetzen verursachen; man fühlt blos ein Schaudern, ohne würkliches Schreken. So ließt man in der Odyssee die entsetzliche Scene, die Ulysses in der Höhle des Cyclopen hat ansehen müssen, ohne alles Entsetzen. Nichts könnte entsetzlicher seyn, als die erstaunlichen Scenen der einbrechenden Sündfluth, wie sie in dem achten und neunten Gesang der Noachide beschrieben werden. Um auch zugleich Beyspiele zu geben, wie das Entsetzliche groß zu beschreiben sey, wollen wir einige Stellen dieser Beschreibung hersetzen:

> Furchtsam schwebte der Mond im Weste, der Spiegel der Sonne;
> Damals mit voller Scheibe — — —
> — — Statt Licht der Erde zu bringen,
> Und für die Menschen Trost, vermehrt er die Schreken des Himmels;
> Denn er entwarff in dem Dunstkreis der Erd' ungeheure Gesichte;
> Welche die Furcht noch furchtbarer mahlte; Gestalten des Todes,
> Sebel und Pfeil und Wagen mit Sensen, und Baaren mit Leichen.
> Ueber der Luft und dem Land saß taub, und Unglückweissagend
> Fürchterlich Schweigen. —
> — — Einbrechende Kälte
> Zeugt in dem warmen Clima den Winter; die Thiere des Feldes
> Rochen den Tod, der über sie schwebt' und heulten gen Himmel.
> Aengstlich reketen diese den spitzigen Kopf aus der Höle,
> Andre liefen die Läng' und die Queer, itz vorwärts, dann rükwärts,
> Ohne Ruhe; noch andere drängten sich dicht an einander.
> — — — —
> — Da verließen die Wasser des Oceans ihre Gestade,
> Hoben den Rüken empor und schwellten gegen den Stern auf.
>
> + + +
>
> Von der Gewalt in der Grundlag' unwiderstehlich erschüttert,
> Fielen die Thürme zu Trümmern; die Tempel und hohen Palläste,
> Hügel sanken auf Hügel, und Klippen stießen an Klippen.
> Als die Planeten so kämpften, zerriß der Dunstball des Schweifsterns.

 Seiten,

Seiten wie vorgebürgte Gestad' entschlüpften zur Erden,
Wanden um sie sich herum, in schwarzen wolkigten Schläuchen.

— — — —

Niemals zuvor, noch hernach, hieng solcher eiserner Himmel
Ueber dem Land.

\+ + +

Oefters erhellte die tödtlichen Schatten ein schlängelndes Blitzen
Breit wie ein Strohm und kreuzend vom Aufgang zum Untergang; Donner
Brüllten mit schmetternder Stimm' und unter die Stimme des Donners
Heulte Verzweiflung. Der Tod war in allen Gestalten vorhanden;
Hing in der Luft, und wühlt in der Erd und stürmte vom Meer her;
Wo man hinsah', da droht' allgegenwärtig sein Antlitz.
Aber itzt rissen die Bande der Wolken, die Urnen und Schläuche
Thaten sich auf und gossen cometische Meere hinunter.
Wen nicht die Erde begrub, den ergriffen die Fluthen, sie schleppten
Unerbittlich zum Tod Nationen von Menschen und Thieren.
Von der gehörnten Fluth gespart, auf Berge geflohen
Standen da dünne Schaaren, den Tod nur länger zu schmeken;
Käuchten nach Luft und umschlangen mit beyden Armen die Bäume.
Eine Frist von drey Athemzügen vom Tod zu gewinnen.
Ueber sie rauschte die Fluth mit Riesenschritten; nicht müde
Bis sie die Erde durchwandert hatte, von Pole zu Pole.

Eben so groß ist die Beschreibung der über die Einwohner der Thamista einbrechenden Fluth im IX Gesange.

Als mit dem dämmernden Abend die Nacht vom Abgrund herauf kam,
Hörten sie tief ein dumpfig Gebrüll, das unter der Erde
Kreuzend von Süden nach West hinrollte; von fiebrischem Aufruhr
Bebte die Erde, die Thürmer wankten, wie Trunkene wanken.
Hier und da schwoll das Land, und neue Hügel entstanden,
Die bald rissen und dike cylindrische Säulen gen Himmel
Bleyrecht thürmten; die spaltenden schwarzen Gipfel
Sprützeten Ströhme Gewässers von sich, mit wildem Getöse.

— — — —

Bald kam schwärzer, als Nacht, von Wirbelwinden getrieben,
Ueber das Land ein eiserner Himmel, und Wolken auf Wolken
Hiengen herab, zusammen gebirgt. Die Menschen auf Erden
Sahen sie hangen, sie sahen die Stirne des Tods in dem Anblik.
Plötzlich zerrissen die äussersten Bande der Wolken, sie platzten
Aufgelöset mit fallenden Seen zur Erde: der Regen
Zog ungeheure Furchen in Auen und sandigten Ebnen,
Neue Bette von Ströhmen, die ihre Gestade verließen,
Und nach kurzem in Meere verwandelt, die Felder bedeckten.

— — — —

Von der Verzweiflung betäubt, von aller Hülfe verlassen,
Stand Thamista mit stummer Erwartung danieder geschlagen.
Denn wen wollten sie flehn? — —

— — — —

Wenn sie die Hände noch rungen, die Brust im Staube sich schlugen
Wars nur ein blinder Trieb und ein Winseln ohne Gedanken.

— — — —

Von der Furcht von der Zukunft betäubt, vom Troste verlassen,
Wünschten sie winselnd den Tod und flohn ihn mitten im Wünschen.

— — — —

Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Fluth nicht zu steigen,
Nicht, sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reißen,
Wo der Tod sie mit unersättlicher Mordlust erwartet.

Man wird schweerlich etwas Entsetzlicheres erdenken, als die hier beschriebenen Scenen; aber, wie schon gesagt worden, die Beschreibungen des Entsetzlichen erweken nur Schaudern und Bewunderung. Der Dichter muß das Entsetzliche eben so brauchen, wie die Natur das Schrekhafte überhaupt braucht, den Menschen von verderblichen Dingen abzuschreken. Die Natur erwekt Schreken und Entsetzen da, wo der Mensch etwas, das plötzlich seinem Leben droht, gewahr wird; der Dichter muß dasselbe erweken, wo er Gefahr läuft in große Verbrechen zu fallen.

Verschiedene Kunstrichter sprechen von den schönen und lebhaften poetischen Schilderungen solcher Gegenstände, die in der Natur traurige oder ängstliche Empfindungen oder gar Entsetzen erweken, auf eine Weise, als wenn sie glaubten, der Dichter müßte sie blos zur Belustigung seiner Leser brauchen, so wie etwa ein Mahler durch eine sehr gute Ab-

Abbildung eines häßlichen oder fürchterlichen Thieres zu gefallen sucht. Es ist nicht zu leugnen, daß dergleichen Schilderungen gefallen; nicht nur, weil man die Kunst darin bewundert, sondern auch, weil man überhaupt an aufwallenden Empfindungen, die nur eingebildete, aber uns mit keinem Uebel drohende Gegenstände zum Grunde haben, ein Gefallen hat. Allein es ist schon anderswo (*) angemerkt worden, daß dieses doch der geringste oder unerheblichste Gebrauch ist, den Künstler aus ihrem Vermögen, Empfindungen zu erweken, machen können. Weit wichtiger ist es also, daß in den Künsten, so wie in der Natur, die Empfindungen zu ihrem wahren Endzwek gebraucht werden.

(*) S. Empfindung.

So hat Aeschylus das Entsetzen in seinen Eumeniden gebraucht, um tiefe Eindrüke des Abscheues für das erstaunliche Verbrechen des Orestes, der seine Mutter ermordet hatte, in seinen Zuschauern zu erweken, und so braucht es auch Shekespear in verschiedenen seiner Trauerspiele.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Beschreibung entsetzlicher Gegenstände kein würkliches Entsetzen mache, also hat der Dichter nicht leicht zu befürchten, daß er damit zu stark rühren werde; wenn er nur das Entsetzliche nicht durch solche Gegenstände zu schildern sucht, die einen physischen Ekel oder Abscheu erweken. Hierüber findet man verschiedene richtige Betrachtungen in den Briefen über die neueste Litteratur. (*) Horaz hat in Rüksicht auf diese Mäßigung des Entsetzlichen gesagt:

(*) im V Th. Br. 83. 84.

Nec pueros coram populo Medea trucidet.

und in dem angezeigten Werk wird hierüber diese gründliche Bemerkung gemacht, daß durch dergleichen Vorstellungen das Pantomimische der Poesie die Aufmerksamkeit entzieht, und sich derselben zu ihrem eigenen Besten bemeistert; daß gewaltsame sinnliche Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst verdunkeln. Man könnte noch einen andern Grund hinzuthun, der auch zugleich begreiflich macht, in welchen Fällen überhaupt eine große Mäßigung im Entsetzlichen statt habe. Nämlich, wie Solon zur Bestrafung der Vatermörder kein Gesetz gemacht hat, weil er glaubte, der bloße Begriff dieses Verbrechens sey hinlänglich, einen Athenienser davon abzuschreken, so ist es auch mit manchen andern Dingen beschaffen, davon man nicht nöthig hat, die Menschen durch ein künstlich erregtes Entsetzen abzuschreken. So haben die Menschen einen natürlichen Abscheu vor dem Tode, deswegen ist es nicht nöthig ihn in seiner entsetzlichsten Gestalt vorzustellen. Jedermann fürchtet sich vor starken Verletzungen der Gliedmaaßen, und braucht darin nicht durch Abbildung eines von Wunden bedekten Menschen bestärkt zu werden. So verhält sich die Sache mit verschiedenen Arten des Entsetzlichen, das unlängst gegen allen Geschmak und gegen die gesunde Critik verschiedentlich auf den französischen und deutschen Schaubühnen ist eingeführt worden. Der bloße Begriff, daß ein Vater den Gedanken bekommt sein geliebtes Kind, um es für der großen Noth, die er selbst fühlt, zu bewahren, umzubringen, ist entsetzlich genung, und der ist ein Barbar und ein ganz unempfindlicher Mensch, der nöthig hat, um dieses Entsetzen recht zu fühlen, die Handlung selbst zu sehen, oder im epischen Gedicht eine lebhafte Beschreibung davon zu lesen.

Also müssen gewisse ganz abscheuliche Dinge, deren bloßer Begriff hinlänglich schrekt, nie lebhaft beschrieben, viel weniger im Gemähld oder gar auf der Schaubühne vorgestellt werden, wo man das Auge davon wegwendet, und also nicht einmal die eigentliche Empfindung, die der Künstler hat erweken wollen, gehörig bekommt. Es ist eine große Schwachheit zu glauben, daß man durch dergleichen Dinge rührender werde, da man blos ekelhaft wird. Wer für Canibalen arbeitet, mag solche gewaltsame Mittel zu rühren vielleicht nöthig haben; aber wer es mit Menschen zu thun hat, deren Gefühl schon etwas verfeinert ist, der scheucht sie mit solchen Dingen von der Bühne weg. Es ist gerade damit, wie mit einer ganz entgegen gesetzten Empfindung, nämlich der Wollust. Wer nur einigermaaßen ein feines Gefühl hat, wird die Gegenstände der Wollust allemal gern mit einem Schleyer bedekt sehen; so bald man ihn durch Wegrükung desselben auf das stärkste rühren will, wird er abgeschrekt und bekommt Ekel für Begierde. Nur ganz grobe Seelen, oder so sehr abgenuzte Wollüstlinge, deren Gefühl durch übertriebenen Genuß völlig stumpf worden, haben so starke Reizungen nöthig. Für solche grobe Seelen sehen uns die an, die uns nie durch feinere Gegenstände rühren, sondern durch die gröbsten erschüttern wollen. Sie gleichen den Köchen, die für ihre schwelgerischen Herren alles

mit beissenden Gewürzen zu rechte machen müssen, weil sie sonst gar nichts davon schmeken.

Entwiklung.
(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Zergliederung oder Auslegung des mannigfaltigen, das in einer Sache liegt, und ist von der Auflösung unterschieden. Diese macht das Ungewisse gewiß, das Zweifelhafte bestimmt; stellt die Ordnung her, wo sie nicht vorhanden schien; jene läßt uns das, was würklich in einer Sache liegt, erkennen, indem sie uns eines nach dem andern von den in ihr liegenden Dingen klar vor Augen legt. Das Verworrene, oder das, was so scheint, wird aufgelöset, und das Zusammengelegte wird entwikelt. Ein Begriff wird entwikelt durch die Erklärung, ein Gedanken durch Zergliederung desselben; aber weder der eine, noch der andre wird aufgelöset, es sey denn, daß etwas räthselhaftes oder unbegreiflich scheinendes darin gewesen sey. Die Auflösung gebiehrt Gewißheit und Richtigkeit; die Entwiklung aber Deutlichkeit. Da nun diese bey den schönen Künsten verschiedentlich in Betrachtung kommt, (*) so ist auch die Entwiklung in der Theorie derselben zu betrachten.

(*) S. Deutlichkeit.

Sie ist überall nöthig, wo die Gegenstände nicht anders, als durch eine völlige Deutlichkeit ihre Würkung thun können. Der Redner muß die Hauptbegriffe, auf denen seine Beweise beruhen, entwikeln; die Gedanken, auf deren Deutlichkeit viel ankommt; die Gesinnungen, die Charaktere, die Handlungen müssen überall, wo sie als Hauptgegenstände, nicht aber blos zufällig und im Vorbeygehen erscheinen, gehörig entwikelt werden.

Begriffe werden, wie schon angemerkt worden, durch Erklärungen entwikelt, auch wo diese fehlen, oder sonst nicht nöthig sind, durch Zergliederung. Wenn Virgil sagt:

Obstupui, steteruntque comae, vox faucibus haesit.

so drükt er im ersten Wort den Hauptbegriff des Entsetzens aus: was er aus der Zergliederung desselben hinzuthut, gehört zur Entwiklung. Es versteht sich von selbst, daß nur die wichtigsten Begriffe, auf deren Kraft viel ankommt, der Entwiklung nöthig haben.

Gedanken werden ebenfalls durch Zergliederung entwikelt; zum Beyspiel davon kann folgendes dienen. Cicero wollte in seiner Rede (*) sagen: ich merke wol, daß ich über eine so abscheuliche Sache nicht reden kann, was und wie ich wollte; weil dieser Gedanken da wichtig war, so entwikelt er ihn also: (†) „Ich sehe wol ein, daß ich von so wichtigen und dabey so abscheulichen Dingen, weder geschikt genung reden, noch ernstlich genug klagen, noch frey genung meine eyfernde Stimme dagegen erheben kann; zu dem ersten fehlt mir die Fähigkeit, zu dem andern das Ansehen, welches das Alter giebt, und der Freyheit stehen die Umstände der Zeit im Weg.„ Gesinnungen und Charaktere werden entwikelt, wenn die wesentlichsten Fälle, bey denen sie sich äußern, und durch die man ihre völlige Natur erkennen lernt, herbey gebracht werden; diese Fälle müssen aber würklich verschieden seyn, nicht immer derselbe Fall unter andern Umständen.„ So entwikelt sich in der Ilias der Charakter des Achilles durch vielerley, würklich verschiedene Fälle; und so wußte Richardson in der Clarisse und in dem Grandison, jeden Charakter, auch jede Gesinnung völlig zu entwikeln; und kann in diesem Theil der Kunst, als das beste Muster das der Dichter zu studiren hat, vorgeschlagen werden.

(*) Pro Roscio Amerino.

Die Entwiklung der Leidenschaften hat ihre besondern Schwierigkeiten, wenn sie entweder einen etwas ungewöhnlichen Gang nehmen, oder zu einer ungewöhnlichen Größe steigen: in beyden Fällen ist es schweer alles so zu veranstalten, daß nirgend etwas unnatürliches oder gezwungenes mit unterlaufe. Dazu gehört eine große Kenntnis des menschlichen Herzens und eine gute Bekanntschaft mit vielerley Charaktern der Menschen. Die seltsamesten Aeusserungen der Leidenschaften entstehen oft aus Kleinigkeiten, ohne welche sie unbegreiflich seyn würden. Als ein Muster einer sehr geschikten und guten Entwiklung einer bis auf das äusserste gestiegenen Leidenschaft haben wir in Geßners Abel, wo der so gar unnatürlich scheinende Haß des Cains auf eine meisterhafte Art von dem Dichter entwikelt wird.

Man kann bey der Entwiklung eines Gegenstandes zweyerley Absichten haben; nämlich den Eindruk desselben zu schwächen, oder ihn zu verstärken. Einige

(†) De his rebus tantis tamque atrocibus, neque satis commode dicere, neque satis graviter conqueri, neque satis libere vociferari posse intelligo; nam commeditati ingenium, gravitati aetas, libertati tempora sunt impedimento.

Einige Sachen scheinen groß und wichtig, so lange man sie im Ganzen ansieht, werden aber gering, nachdem sie entwikelt worden; da hingegen andre gering scheinen, und erst durch die Entwiklung ihre Größe zeigen. Von dem erstern haben wir ein Beyspiel in der gerichtlichen Handlung, da Cicero den Annius Milo vertheidiget. Es entstuhnd ein großer Lerm in Rom, daß Milo den Clodius auf offener Landstrasse angefallen und ermordet habe. Dieses ist allerdings eine Sache, die dem ersten Anscheine nach abscheulich und rachschreyend scheint. Cicero entwikelt in seiner Vertheidigung des Milo die ganze Sache, und dadurch verschwindet das Abscheuliche derselben. Eben dieser Redner giebt uns in seiner Rede von der Austheilung der Aeker auch ein schönes Beyspiel des zweyten Falls. Der Vorschlag einige Aeker der Republik an arme Bürger auszutheilen scheinet, wenn man ihn obenhin ansieht, billig und vernünftig, auch zum Besten der Armuth ausgedacht zu seyn. Aber Cicero entwikelt alle Folgen desselben so, daß man ihn hernach, als ein verrätherisches Projekt gegen die Republik und selbst gegen die Freyheit des Volks ansieht. So sehr viel kommt auf eine geschikte Entwiklung an.

Entwurf.
(Schöne Künste.)

Ein Werk das nur nach seinen Haupttheilen zusammengesetzt, in keinem einzeln Stük aber ausgearbeitet worden, so daß darin nichts, als die Vereinigung der Haupttheile ins Ganze zu sehen ist. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der dazu gehörigen Haupttheile vorhergehen. Er ist die erste sichtbare Darstellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein sicheres Urtheil fällen könne, ehe jeder einzele Theil ausgearbeitet wird.

In der Rede ist die Anordnung der Hauptsätze, wodurch der Endzwek der Rede erhalten wird, der Entwurf. Wenn der Redner diese Sätze ohne Ausführung und Beweise derselben, ohne die Uebergänge, welche die Verbindungen anzeigen, kurz hinschreibt; so hat er seine Rede entworfen. So entwirft der Mahler sein Gemählde, wenn er die Hauptgegenstände in der Ordnung oder Verbindung, wie er sie in der Phantasie sich vorstellt, anzeiget und obenhin zeichnet, ohne auf die Ausführung der Zeichnung dabey zu achten. Der Dichter entwirft ein Trauerspiel, wenn er die Hauptumstände der Handlung der Ordnung nach anmerkt.

Bey jedem Entwurf muß demnach die Hauptaufmerksamkeit beständig auf das Ganze gerichtet seyn, damit man sehe, wie jeder Haupttheil darauf abziele, da man bey der Ausarbeitung seine Gedanken hauptsächlich auf die Vollkommenheit der Theile richtet. Und hieraus erhellet die Nothwendigkeit, daß ein Künstler sein Werk entwerfe, eh' er es ausführt. Denn die Aufmerksamkeit, die er bey der Ausführung auf so viel einzele Dinge richtet, welche unmittelbar nur die besondern Theile angehen, würde nothwendig die, welche er dem Ganzen schuldig ist, schwächen.

Ohne den Entwurf wird der Künstler gar ofte bey der Ausführung einzeler Theile eine unnütze Arbeit vornehmen, indem es sich vielleicht finden wird, daß die schon sorgfältig ausgearbeiteten Sachen wieder müssen verworfen werden, weil sie zum Ganzen nicht passen. Der Entwurf dienet auch dazu, daß die gemachte Erfindung, die man leicht wieder verlieren könnte, dadurch festgehalten wird.

Aus allen diesen Ursachen ist dem Künstler zu rathen, daß er sich angewöhne, jedes Werk, nachdem er es in seinem Kopf erfunden und angeordnet hat, so flüchtig und geschwind zu entwerfen, als ihm möglich ist. Die geringste Zerstreuung der Aufmerksamkeit, die er auf das Ganze bey der Zusammensetzung gerichtet hat, kann ihm einige Theile in der Phantasie auslöschen, die er vielleicht hernach nicht wieder findet. Es geschiehet ofte, daß man, ohne Vorsatz, durch gegebene Gelegenheiten, oder zufällige Verbindungen gewisser Vorstellungen in glüklichen Augenbliken Dinge von großer Schönheit erfindet. Diese glüklichen Augenblike muß der Künstler nicht versäumen. Er muß sogleich das, was er erfunden hat, entwerfen, wenn er auch gleich nicht alsobald einen Gebrauch davon machen könnte; sonst läuft er Gefahr, daß das schöne Ganze, welches sich so glüklicher als zufälliger Weise in seiner Phantasie gebildet hat, plötzlich wieder verschwindet, oder daß sich wenigstens Haupttheile daraus verlieren, deren Mangel die ganze Erfindung zernichtet.

Dazu ist gut, daß ein Künstler sich eine schnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn seine Einbildungskraft glüklich erhitzt ist, sogleich sich

sich dies Feuer zu Nuze mache, eh' es auslöscht. Von diesen glüklichen Augenbliken sind in dem Art. Begeisterung verschiedene hieher gehörige Anmerkungen.

Damit aber der Künstler eine desto grössere Fertigkeit im schnellen Entwerfen erlange, so muss er sich fleißig darin üben. So oft ihm eine gute Erfindung einfällt, so entwerfe er dieselbe, wenn er gleich sich nicht vorgesetzt hat, das Werk auszuführen, nur damit er sich auf künftige Fälle übe.

Dieses thun alle großen Meister, und daher kommen diese häufigen, blos flüchtig gezeichneten Entwürfe der besten Mahler, die man in den Cabinetten der Liebhaber findet, und die niemals in würklich ausgeführten Gemählden angetroffen werden. Dergleichen Entwürfe, wenn sie von großen Meistern sind, werden ofte höher geschäzt als ausgeführte Arbeiten, weil das ganze Feuer der Einbildungskraft darin anzutreffen ist, das oft in der Ausführung etwas geschwächt worden. Der Entwurf ist das Werk des Genies, die Ausarbeitung aber ist vornehmlich das Werk der Kunst und des Geschmaks.

Episch.
(Dichtkunst.)

Dieses Wort ist aus dem Griechischen und Lateinischen in die deutsche Kunstsprach aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopee oder zum Heldengedicht gehört, welches auch das epische Gedicht genennt wird. Von diesem Gedichte selbst handeln wir unter seinem deutschen Namen; (*) hier wird blos der Gebrauch dieses Beyworts erkläret. Man kann also dieses Wort von jedem Gegenstand brauchen, um seine Beziehung auf das Heldengedicht anzuzeigen. Daher sagt man, ein epischer Dichter, eine epische Auszierung oder Behandlung, der epische Ton des Vortrages, eine epische Erzählung.

(*) S. Heldengedicht.

Die wahre Natur des Epischen, nach der Materie oder nach der äusserlichen Form betrachtet, wird in dem Artikel Heldengedicht entwikelt.

Episode.
(Dichtkunst.)

So nennte man ehemals, nach des Aristoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwischen den Gesängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet ursprünglich etwas, das nach dem Gesang, oder zwischen den Gesängen steht. Anfänglich bestuhnd die griechische Tragödie, so wie die Comödie, blos aus einem festlichen Gesang eines oder mehrern Chöre; nachher aber stellte man zwischen den Gesängen eine Handlung vor, die daher den Namen Episode bekam. Die Neuern drüken durch dieses Wort sowol in dem dramatischen, als epischen Gedichte solche Vorstellungen aus, die in den Zwischenraum, wo die Erzählung oder Vorstellung der Handlung unterbrochen wird, eingeschaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Ilias währender Zeit, daß beyde Heere sich in Schlachtordnung stellen, davon er die Umstände nicht erzählen wollte, eine Beschreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im III Buch, da beyde Heere gegen einander stehen, die Ankunft des Priamus erwarten und feyerliche Opfer zurüsten, führt uns der Dichter inzwischen nach Troja zu der Helena: dergleichen Zwischenvorstellungen nennt man gegenwärtig Episoden. Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in Gemählden, gewisse Nebensachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptsache haben, episodische Auszierungen.

Die Episoden lenken die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorstellung ab, und verursachen in der Handlung Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt, oder, weil es nicht möglich oder nicht schiklich war, ihr das, was inzwischen geschieht, vorzulegen, mit etwas andern beschäftiget wird. In großen und etwas verwikelten Handlungen geschieht es meistentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgestellt und im epischen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig still stehe, wird unterdessen etwas Episodisches in die Handlung oder Erzählung eingemischt.

Die Episoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz intressante Vorstellungen von entgegen gesetztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwischen gesetzte Episode den Geist und das Gemüth nach und nach in eine andre Faßung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieses beobachten auch die Tonsetzer, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrüklich erfodert, nie von

einem Ton in einen andern sehr gegen ihm abstechenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwischen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des erstern schwächet, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet.

Es würde aber sehr unschiklich seyn, wenn die Materie der Episode der Hauptmaterie ganz fremd wäre: sie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptsache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptsache hineinpaßen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorstellung gewinnt, oder besonders einige Erläuterung bekommt, die sonst nicht wol schiklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Episoden so genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man sie ohne Schaden nicht heraus nehmen könnte.

Epodos.

(Dichtkunst.)

Ein griechischer Name, der gewissen Versen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennt wird. Das Wort scheinet überhaupt etwas zu bedeuten, das als ein Zusatz zu den vorhergehenden Versen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechischen Trauerspielen, sind so eingerichtet, daß erst eine Strophe kommt, die vermuthlich von einem Theil des Chors, oder einer Person gesungen worden; auf diese folget eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Person gesungen, und Antistrophe genennt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erste Theil des Chors, eine der ersten ähnliche Strophe singt; so folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder seine eigene Versart und folglich seine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor ist gesungen worden. Dieser Satz heißt Epodos. Eine solche Ode wurd von den Alten Epodica, ein epodischer Gesang genennt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Namen der epodischen Oden bekommen, welche, wie die horazischen Epoden, nach einem längern sechsfüßigen jambischen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metri haben. Ὅταν, sagt der Grammaticus Hephästion μεγάλῳ στίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρεται. Wenn einem längern Vers noch etwas (ein kleinerer) übriges, ungleiches hinzugethan wird. Er erläutert solches durch folgendes Beyspiel aus einer Ode des Archilochus auf den Lycambes.

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τίς σὰς παρήειρε φρένας.

Von diesen beyden Versen, welche das Metrum der Ode ausmachen, ist der erste der Hauptvers, der andre aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Distichons endet; daher eine Ode, welche aus diesem Metro besteht, eine epodische Ode genennt wird. Und so sind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechische Dichter scheinet zuerst solche Oden gemacht zu haben; und da er sie meistentheils zur Beschimpfung und Bescheltung des Lycambes gemacht hat, der ihm seine Tochter zur Ehe verweigert hatte, so hat auch Horaz seinen Epoden meist den scheltenden Ton gegeben.

Erdichtung.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich jede Vorstellung des möglichen, als ob es würklich wäre; hier aber werden nur diejenigen Erdichtungen betrachtet, von denen auch bisweilen der Mahler den Namen des Dichters bekommt. Im allgemeinen Sinn ist jeder Mensch ein Dichter, aber nur der, welcher vorzügliche Geschiklichkeit hat, Erdichtungen von einiger Wichtigkeit zu machen, die auf die Vorstellungs- und die Begehrungskräfte mit großem Vortheil würken, ist ein wahrer Dichter.

Die Dichtungskraft ist, wie die Einbildungskraft, eine der natürlichen Fähigkeiten des Menschen: (*) ihr Werk, oder ihr Geschöpf ist die Erdichtung, von deren Gebrauch in den schönen Künsten, in dem angeführten Artikel, überhaupt ist gesprochen worden. Hier wird die nähere Beschaffenheit der Erdichtungen, nach der Verschiedenheit ihres Endzweks, zu betrachten seyn.

(*) S. Dichtungskraft.

Sie scheinen überhaupt von dreyerley Art zu seyn. Man kann etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Lauf der Natur gemäß, und von dem was würklich geschieht blos darin unterschieden ist, daß ihm das historische Zeugniß seiner Würklichkeit fehlt. Von dieser Art ist der gewöhnliche Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts, der würkliche

liche in dem sittlichen und politischen Leben der Menschen vorkommende Fälle genau nachahmet, und dabey nichts, als die in der Natur würklich vorhandenen Gegenstände und Kräfte, voraussetzet. Eine andre Art der Erdichtung ist die, wozu die würkliche Natur nicht hinreicht, sondern eine andre Welt und zum Theil andre Wesen nöthig sind, denen aber menschliche Handlungen aus dem sittlichen oder politischen Leben zugeeignet werden. Von dieser Art sind die Verwandlungen des Ovidius, die Erdichtungen in Gullivers Reisen; die Centauren und die Cyklopen der Alten, die Feenmährchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann. Endlich ist eine noch etwas verschiedene Gattung, wodurch die unsichtbare, doch würklich vorhandene Geisterwelt, in eine sichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Dahin gehören die Erdichtungen der Alten vom Elysium und dem Tartarus, die Miltonischen Erdichtungen von Himmel und Hölle und dergleichen.

Bey der ersten Art hat man die Absicht, die würklich vorhandenen Kräfte der Natur, besonders die Seelenkräfte des Menschen, nach ihrer eigentlichen und wahren Beschaffenheit darzustellen; diese Erdichtungen sind im Grund nichts anders als Beyspiele, oder einzele Fälle des würklich vorhandenen. Ihre Eigenschaft ist Wahrheit oder die nächste Wahrscheinlichkeit; sie müssen, wie Horaz sagt, der Wahrheit ganz nahe liegen: Ficta sint proxima veris. Man muß sie für geschehene Dinge halten können, ohne daß deswegen in dem ordentlichen Lauf der Natur das geringste dürfte verändert werden.

Sie erfodern keinen grossen Grad der Dichtungskraft, aber desto mehr Verstand und Beurtheilung, weil alles, bis auf das geringste darin, aus der würklichen Natur muß hergenommen seyn. Sie sind das Werk eines höchst verständigen Dichters, der eine große Kenntnis des Menschen und menschlicher Geschäfte hat. Man hält durchgehends dafür, daß im Drama nur diese Erdichtung statt hat, und daß sie zum Heldengedicht nicht hinreichend sey. Es ist aber ein blos willkührliches Gesetz, daß das epische Gedicht nothwendig Erdichtungen der andern Arten erfodere.

Der Dichter kann dabey verschiedene Absichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menschen bekannt machen, oder eine der menschlichen Leidenschaften in ihrer wahren Natur völlig entwikeln; da erdichtet er Umstände, Situationen, Geschäfte und Begebenheiten, an denen sich die Charaktere oder Leidenschaften am deutlichsten in allen Aeusserungen zeigen. Hierüber dörfen wir uns hier in keine nähere Betrachtung einlassen, da über diese Art der Erdichtungen in den Artikeln, welche die dramatische und epische Dichtkunst betreffen, hinlänglich gesprochen worden. Also merken wir nur noch dieses an, daß glükliche Erdichtungen von sehr genau bestimmten Situationen den Stoff zu Oden, zu Satyren, zu Elegien und andern Dichtungsarten abgeben können, deren Schönheit sehr oft hauptsächlich von dem Werth der Erdichtung herkommt. Wer in dieser Art eine Fertigkeit erlangen will, muß ein sehr fleißiger und genauer Beobachter der Menschen seyn; sie ist nur Dichtern von reiferm Alter vorzüglich eigen.

Bey der zweyten Gattung der Erdichtung hat man meistentheils die Belustigung der Phantasie zur Absicht, wo nicht die ganze Erdichtung allegorisch ist, in welchem Fall freylich höhere Absichten zum Grund liegen. Weil sie durch das neue und ausserordentliche der Gegenstände die Aufmerksamkeit reizen und unterhalten, so sind sie sehr geschikt Kleinigkeiten, oder bekannten Wahrheiten und Beobachtungen einen Reiz und eine Neuigkeit zu geben, durch deren Hülfe sie in den Gemüthern haften, welches eine von den Würkungen der Aesopischen Fabel ist. Wer alle Ränke eines kriechenden Höflings, oder die ins unendlich kleine fallenden Thorheiten einiger Stutzer und Stutzerinen, durch die erste Gattung der Erdichtung mahlen wollte, könnte gar leicht langweilig werden. Aber Swifft, Pope, und unser Zachariä haben diese so kleinen Gegenstände durch Erdichtung der Lilliputer, der Sylphen und Gnomen intressant gemacht. Daher kommt es, daß diese Gattung sich vorzüglich zur spöttischen Satyre schikt, die meistentheils so kleine Gegenstände zu behandeln hat, daß es ohne Hülfe dieser Dichtung höchst schweer und beynahe unmöglich seyn würde, intressant zu bleiben. Die größten Spötter Lucian und Swifft, sind auch die größten Meister in dieser Art. Bey der spöttischen Satyre können dergleichen Erdichtungen ins Abentheuerliche fallen, wenn nur der Dichter sich in Acht nihmt, daß das Einzele und die Nebensachen das allgemeine Gepräg und den Ton des Ganzen behalten.

Nur eine reiche Phantasie, mit viel Witz und einer bestimmten und herrschenden Laune, kann in dieser Art glüklich seyn; denn sie gränzt sehr nahe ans Abgeschmakte. Wer sich einbildet, daß eine ausschweiffende, träumerische Phantasie allein hinlänglich hiezu sey, der irret sehr. Man muß doch Genie genug haben, dem erdichteten Wesen eine Natur zu geben, die sich überall in so viel besondern Fällen und Umständen auf ihre eigene Art äussert. In einzeln Fällen kann diese Gattung zur ordentlichen Allegorie werden, von deren Würkung und Gebrauch an seinem Ort ist gesprochen worden.

Diese Erdichtungen tragen allemal das Gepräge des Charakters und Temperaments der Dichter. Die allegorischen Personen der Griechen zeigen überall den natürlichen, freyen, anmuthigen, aber auch bisweilen grossen und heftigen Charakter dieses Volks; ihre Götter sind erhöhte griechische Menschen. Die Erdichtungen der melancholischen Aegypter und Indianer sind melancholisch, häßlich und ausschweiffend. Von ihnen kommen die ausschweiffenden Erdichtungen der ungeheuren Götter, und der gehörnten Teufel her. Aus ihrer Mythologie haben unsre Mahler die traurigen und zugleich grotesken Bilder der höllischen Geister beybehalten. Zum Glük für die Dichtkunst hat Miltons zwar ernsthaftes, aber schönes Genie, die abentheuerlichen orientalischen Teufel in ausgeartete Engel verwändelt.

Eine genaue Betrachtung verdienen die Erdichtungen der dritten Art, besonders, wenn sie auf ernsthafte Gegenstände, den Zustand der Menschen nach dem Tod, und überhaupt seine Verbindungen mit der unsichtbaren Geisterwelt, angewendet werden. Jedes Volk, das einige Begriffe von diesen wichtigen Beziehungen des Menschen gehabt, hat dieselben durch eigene Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht. Es war leicht zu merken, daß blos allgemeine und abgezogene Begriffe davon nicht hinlänglich auf die Gemüther würkten; deswegen haben die Dichter aller Völker, die von diesen Dingen einige Begriffe gehabt, sie durch Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht.

Abgezogene Begriffe von der allgemeinen Aufsicht, unter welcher die ganze Schöpfung stehe, von dem guten und bösen Schiksal der Menschen nach dem Tode, haben fast gar keine Würkung auf die Gemüther. Nichts kann demnach wichtiger seyn als Erdichtungen, wodurch diese Begriffe nicht nur durch ihre Sinnlichkeit faßlich, sondern auch zugleich einleuchtend werden. Ein glükliches System solcher Erdichtungen wär für die Religion des gemeinen Mannes unendlich besser, als das beste System abgezogener Glaubenslehren, und als die subtileste Schultheologie.

Klopstok scheinet ein solches System ausgedacht zu haben; aber es ist nicht popular. Es setzet durch den Reichthum und den Glanz der Erdichtungen in Bewunderung, müßte aber unendlich einfacher seyn, um allgemein nützlich zu werden. Der Urheber und die ersten Verbreiter der christlichen Religion haben eine sehr gute Anlage zu einem solchen System gegeben; und es ist zu wünschen, daß ein Dichter aufstehe, der das Sinnliche des christlichen Glaubens mit der Faßlichkeit und Anmuthigkeit, mit der Homer die Theologie seiner Zeit in seine Gedichte eingewebt hat, in ein schönes episches Gedicht einwebe. Noch scheinet das, was Bodmer in der Noachide hier und da von Erdichtungen dieser Art hat, das faßlichste zu seyn, aber dabey ist das System noch zu unvollständig.

In einigen einzeln Stüken solcher Erdichtungen ist Klopstok überaus glüklich gewesen; und man kann unter andern seine Beschreibung von dem Tod Ischariots im VII Gesang, für ein grosses Meisterstük dieser Art halten. Hätte dieser grosse Dichter bey der Meßiade sein Hauptaugenmerk auf ein solches sinnliches System gerichtet, und hätte er weniger auf gewisse Lehren der dogmatischen Theologie gesehen, so würde die Religion unendlich mehr dabey gewonnen haben. Doch hätte er das sonst bewundrungswürdige Feuer, und den erstaunlichen Reichthum seiner Phantasie um ein merkliches mäßigen müssen. Es ist zu befürchten, daß auch das Gedicht, was Lavater angekündiget hat, eben so wenig von allgemeinem Nutzen seyn werde. In Werken, die für ganze Völker bestimmt sind, muß Einfalt herrschen. Jeder gemeine Griech konnte alles, was Homer vom Olympus, vom Tartarus und von Elysium sagt, ohne Müh begreifen.

Erfindung.

(Schöne Künste.)

Man ist fast durchgehends gewohnt mit diesem Wort einen zu eingeschränkten Begriff zu verbinden, und nur diejenigen Dinge Erfindungen zu nennen, wodurch

wodurch überhaupt die Masse der Erkenntnis oder der Künste bey ganzen Völkern vermehrt wird. Dergleichen Erfindungen, die sich über ganze Wissenschaften, oder über Hauptgattungen der Geschäfte erstreken, werden selten gemacht, und hier ist auch davon die Rede nicht; sondern von der Erfindung, wodurch jedes Werk der schönen Künste, auch jeder Theil eines Werks, das wird, was es seyn soll. Denn in dem allgemeinesten Sinn heißt etwas Erfinden so viel als, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Absichten, die man dabey gehabt hat, gemäß ist. Man kann jedes Werk der schönen Künste als ein Instrument ansehen, durch welches man eine gewisse Würkung in den Gemüthern der Menschen hervorbringen will. Hat der Künstler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk so gemacht, daß es die abgezielte Würkung zu thun geschikt ist, so ist die Erfindung desselben gut.

Wenn man also in schönen Künsten von der Erfindung, als einer zu jedem Werk des Geschmaks nöthigen Verrichtung des Künstlers spricht; so versteht man dadurch die Ueberlegung und das Nachdenken, wodurch er diejenigen Theile seines Werks findet, die es zu dem machen, was es seyn soll. So erfindet der Redner seine Rede, wenn er durch Nachdenken auf die Vorstellungen kommt, aus denen die Wahrheit dessen, was er beweisen will, erkennt wird. (†) Ueberall, wo man Absichten oder einen Endzwek hat, müssen die Mittel ausgedacht werden, wodurch der Zwek erreicht wird, und dieses nennt man Erfinden. Es sind aber zweyerley Wege, wodurch man auf Erfindungen kommt; entweder ist der Zwek oder die Absicht des Werks gegeben, und man sucht die Mittel, wodurch er erhalten wird; oder man hat eine Materie oder einen Stoff, vor sich, und findet aus Beobachtung desselben, daß er ein gutes Mittel abgeben könnte, einen gewissen Zwek zu erhalten, daß er tüchtig seyn könnte, zu gewissen Absichten gebraucht zu werden. Der Redner geht immer den ersten Weg, er hat bey seiner Rede einen bestimmten Zwek, und erfindet die Mittel zu denselben zu gelangen; der dramatische Dichter und der Mahler geht meistentheils den andern Weg; indem er eine Geschichte ließt, findet er im Nachdenken darüber, daß sie einen guten Stoff zum Drama, oder zum historischen Gemählde geben könnte.

Die Erfindung ist allemal ein Werk des Verstandes, der die genaue Verbindung zwischen Mittel und Endzwek entdeket; weil aber die Gegenstände, wodurch die zwekmäßige Würkung geschieht, in den schönen Künsten sinnliche Vorstellungen sind, so muß zu dem Verstand Erfahrung, eine reiche und lebhafte Phantasie, und ein feines Gefühl hinzukommen: diese Dinge zusammen machen die Fähigkeit zu erfinden aus. Hat der Künstler sich einen gewissen Endzwek vorgesetzt, nämlich einen gewissen Eindruk bestimmt, den sein Werk machen soll, so stellt ihm eine lebhafte Einbildungskraft viel sinnliche Gegenstände dar, die dazu tüchtig sind, und in desto grösserm Reichthum, je mehr Erfahrung und Empfindsamkeit er hat; seine Dichtungskraft hilft ihm, aus diesen noch andre zu erdichten; sein Verstand läßt ihn den Grad der Tüchtigkeit eines jeden erkennen, und so erfindet er sein Werk.

Die Erfindungskraft ist, wie die Beurtheilungskraft, ein natürliches und dem Geist angebohrnes Vermögen, das alle Menschen, aber jeder in dem Maaße seines besondern Genies, haben; und wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunftlehre aufzuhelfen sucht, so könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunst zu erfinden, so wie die Logik, als ein Theil der Philosophie besonders wäre bearbeitet worden. Dieses ist zur Zeit noch nicht geschehen. Indessen kann es für junge lehrbegierige Künstler, die dieses lesen möchten, von einigem Nutzen seyn, wenn hier einige zur Erfindung nöthige Arbeiten, und hernach auch einige allgemeine Hülfsmittel, der Erfindungskraft aufzuhelfen, in nähere Betrachtung gezogen werden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Werke des Geschmaks, so wie andre Dinge, auf zweyerley Weise erfunden werden; und es kann nützlich seyn, wenn dieses etwas umständlicher entwikelt wird. Entweder hat man den Zwek vor Augen, und sucht die Mittel, ihn zu erreichen; oder man hat einen intressanten Gegenstand vor sich, und man entdeket, daß er tüchtig seyn könnte, zu einem gewissen Zwek zu führen. Den ersten Weg geht, wie schon angemeldet worden, der Redner, der, eh' er seine Arbeit anfängt, sich einen bestimmten Zwek vorsetzet; der Baumeister, dem man ein Gebäude zu einem bestimmten

(†) Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quæ causam probabilem reddant. *Cic. de Invent.*

stimmten Gebrauch zu erfinden aufgiebt; der Tonsetzer, der zu einem vorgeschriebenen Text die Musik zu machen hat; der Dichter, der einen gewissen Charakter, oder eine Leidenschaft zu behandeln und zu entwikeln sich vorgesetzt hat; der Mahler, der sich vorgenommen hat, bey gewisser Gelegenheit bestimmte Empfindungen zu erweken; der Dichter und der Zeichner, der ein körperliches Bild sucht, wodurch er abgezogene Begriffe, oder auch geschehene Sachen, den Sinnen faßlich machen will.

Auf dem andern Weg kommt der Dichter auf die Erfindung eines dramatischen Stüks, oder der Mahler eines historischen Gemähldes, indem er den Stoff in der Geschichte findet, und ihn durch eine gute Behandlung zu einer bestimmten Würkung hinlenkt; der Tonsetzer kommt von ungefehr auf einen Gedanken, oder hört etwas in einem Tonstük, wodurch er auf die Erfindung kommt, durch eine gewisse Bearbeitung desselben eine bestimmte Empfindung auszudruken. Es geht damit eben, wie mit den mechanischen Erfindungen zu, wo man sich nicht allemal vorsetzt, eine Maschine zu gewissem Gebrauch zu erfinden, sondern durch genaue Betrachtung der Dinge, die man ungesucht wahrnihmt, auf den Einfall kommt, sie zu gewissem Gebrauch anzuwenden. Auf diese Weise ist man vermuthlich auf die Erfindung der Seegel gekommen, da man bey gewissen Gelegenheiten beobachtet hat, mit was für Gewalt der Wind, der in ein ausgespanntes Tuch bläßt, den Körper, an dem es fest gebunden ist, forttreibet.

Es würde für die genaue Kenntnis des menschlichen Genies sehr vortheilhaft seyn, wenn wir die Geschichten der Erfindungen der wichtigsten Werke der Kunst hätten; und es würden sich viele dem Künstler sehr nützliche Beobachtungen daraus ziehen lassen. Zwar wird man einem zum Erfinden untüchtigen Genie durch Lehren und Vorschriften nicht aufhelfen; jedoch ist zu vermuthen, daß manches zur Erfindung dienliche Mittel aus der Geschichte der Erfindungen würde bekannt werden, das wenigstens den guten K[illegible]en die Arbeit der Erfindung erleichtern würde.

Nach Leibnitzens Meinung entsteht in unsern Vorstellungen nie was Neues, sie liegen alle auf einmal in uns; aber von der fast unendlichen Menge derselben ist, nach Beschaffenheit unsers äusserlichen Zustandes, immer nur eine so klar, daß wir uns derselben bewußt sind, und daß wir unsre Beobachtungen darüber anstellen können. Indem dieses geschieht, erlangen auch andre in einiger nahen Verbindung stehende Vorstellungen einen merklichen Grad der Klarheit, und in desto grösserer Menge, je mehr Klarheit die Hauptvorstellung hat, und je länger die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist. Daher kommt es, daß bisweilen eine sehr grosse Menge der Vorstellungen, die alle an einem Hauptbegriff hangen, sich uns zugleich darstellt. Alsdenn kann man diejenigen, die sich am besten zusammen schiken, die, unter denen die engeste Verbindung statt hat, aussuchen, und in einen Gegenstand zusammen ordnen; und dieses wäre denn, nach Leibnitzens System, eine Erfindung.

Wenn es mit dieser Erklärung seine Richtigkeit hätte, so liessen sich daraus einige gründliche Lehren ziehen, wodurch die Erfindung erleichtert würde. Ueberhaupt würde die Erfindungskraft dadurch gestärkt werden, daß man durch beständige Uebung die Fertigkeit erlangte, bey jedem klaren Zustand der Gedanken auf das Einzele darin Achtung zu geben, damit auch die Theile des Ganzen klar würden, und also wieder andre Begriffe und Vorstellungen, die an sie gränzen, ans Licht brächten. Wer diese Fertigkeit erlangt hat, wird nicht nur bey jeder klaren Vorstellung weiter um sich sehen, oder ein weiteres Feld verbundener Vorstellungen entdeken; sondern auch bey andern Gelegenheiten werden die Vorstellungen, die einmal bey ihm klar gewesen, durch flüchtige Veranlasungen sich wieder aufs neue darstellen. Dadurch also würde überhaupt der Erfindungskraft ein weiteres Feld eröfnet. In jedem besondern Fall aber würde die Erfindung erleichtert, wenn die Vorstellung, darauf sie sich gründet, durch Aufmerksamkeit und langes Verweilen darauf, den höchsten Grad der Klarheit erhielte. Denn dadurch würde eine desto grössere Menge andrer, mit ihr verbundenen Vorstellungen, ans Licht hervorkommen und dem Erfinder die Wahl derselben erleichtern.

Das, was man von einzeln Fällen glüklicher Erfindungen weiß, scheinet zu bestätigen, daß die Sachen in uns würklich auf diese Weise vorgehen. Wir sehen überall, daß diejenigen, bey denen irgend eine Leidenschaft herrschend worden, sehr sinnreich sind alle Mittel zu finden, wodurch sie befriediget wird. Der Geizige findet überall Gelegenheit zu erwerben, auch da wo kein andrer sie würde vermuthet

thet haben. Die Vorstellung des Reichthums, als des höchsten Guts, liegt beständig mit Klarheit in seiner Seele, alles, was irgend damit verbunden ist, liegt gleichsam in der Nähe; dieser Mensch sieht nichts als in Beziehung auf seine herrschende Neigung; itzt kommt ihm von ohngefehr etwas vor, das jeder andre übersieht, er aber bemerkt schnell die Verbindung desselben mit seinen Hauptgedanken, und erkennt, daß es ein Mittel seyn kann, etwas zu erwerben, und braucht es. Auf eben diese Weise kommt auch der Künstler auf Erfindungen, so bald die Vorstellung des Werks, das er zu machen hat, herrschend worden ist. So erfand Euphranor seinen Jupiter. Dieser Mahler sollte, wie Eusthatius erzählt, für die Athenienser die zwölf großen Götter mahlen: es wurd ihm sehr schweer das Bild des Jupiters zu erfinden. Der Gedanken, durch was für ein Bild der Gott könnte vorgestellt werden, der an Macht und Majestät alle weit übertrift, wurd herrschend in ihm, und war ihm beständig gegenwärtig. Einsmals gieng er vor einem Ort vorbey, da die Ilias laut gelesen wurd, und er hörte eben die Stelle Αμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται u. s. f. (*) plötzlich ruft er aus, nun hab ich, was ich suchte. Gerade so kam Archimedes auf die berühmte Erfindung, das Verhältniß der verschiedenen Metalle in der Crone des Hierons auszurechnen. In beyden Fällen ist es offenbar, daß die Erfindung blos dadurch erleichtert worden, daß dem Mahler und dem Philosophen der Zwek, den jeder hatte, unaufhörlich in den Gedanken lag. Wer dieses beobachtet, wird auch jede andre sich zeigende Vorstellung sogleich in Beziehung auf seinen Hauptgedanken ansehen, und so wird ihm nichts entgehen, was irgend eine würkliche Verbindung damit hat. Hierin liegt zum Theil auch der Grund, warum durch die Begeisterung die Erfindungen leicht werden. Denn in diesem Zustand ist der Zwek, den man sich vorgesetzt hat, nicht nur die einzige herrschende Vorstellung der Seele, sondern er hat einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, wodurch jeder damit verbundene Begriff eine desto größere Klarheit bekommt.

(*) Il. A. v. 529.

Daraus ziehen wir eine wichtige Lehre für den Künstler, der beschäftiget ist, das zu erfinden, was zu seinem Zwek dienet: er entschlage sich aller andern Gedanken, und lasse allein die Vorstellung seines Zweks klar in seiner Seele; er entziehe die Aufmerksamkeit jedem andern Gedanken; begebe sich zu dem Ende, wenn dieses sonst nicht geschehen kann, in die Einsamkeit; er gewöhne sich an, jedes was ihm vorkommt, auf seinen Gegenstand zu ziehen, so wie der Geizige alles auf den Gewinnst und der Andächtige alles auf Erbauung zieht. Hat er seinen Geist in diese Lage gesetzt, so sey er unbesorgt; das was er sucht wird sich nach und nach von selbst anbieten; er wird allmählig eine Menge zu seiner Absicht dienliche Begriffe sammeln, und zuletzt ohne Mühe die besten auswählen können.

Hiebey aber ist es von der höchsten Nothwendigkeit, daß der Künstler seinen Zwek so bestimmt und so deutlich faße, daß nichts ungewisses darin bleibe. Wie kann der Redner Beweisgründe für einen Satz finden, den er selbst noch nicht völlig bestimmt, oder nicht deutlich genug gefaßt hat? Und so ist es mit jeder Erfindung. Vergeblich würde der Dichter sich vornehmen, Gedanken zu einer Ode zu finden, oder der Mahler Bilder zu einem Gemählde, so lang jener den unbestimmten Zwek hat rührend zu seyn, dieser etwas schönes zu machen. Ein Werk, dessen Erfindung sich nicht auf ganz deutliche und völlig bestimmte Begriffe gründet, kann nie vollkommen werden. Darum rühmt Mengs von Raphael, daß er allemal zuerst seine Aufmerksamkeit auf die Deutung desselben, das ist auf das, was es eigentlich vorstellen soll, gerichtet habe. (*) Durch die Erfindung sucht man dasjenige zu erkennen, wodurch ein Werk vollkommen wird; vollkommen aber wird es, wenn es genau das wird, was es seyn soll; also ist offenbar, daß der Erfinder sehr genau erkennen müsse, was das Werk, an dessen Erfindung er arbeitet, seyn solle. Demnach setzt die Erfindung einen sehr genau bestimmten und sehr deutlichen Begriff dessen, was das Werk seyn soll, voraus. Man sieht es gar zu vielen Werken an, daß die Urheber nie bestimmt gewußt haben, was sie machen wollen. Wie viel Concerte hört man nicht, dabey es scheinet der Tonsetzer habe sich blos vorgesetzt ein Geräusch zu machen, das von einer Tonart zur andern übergeht; und wie viel Tänze sieht man nicht, die keine Absicht verrathen, als allerhand Stellungen, Wendungen und Sprünge zu zeigen? Dieser Mangel einer bestimmten Absicht kann nichts anders, als Mißgeburten hervorbringen, von denen man nicht sagen kann, was sie sind, wenn sie gleich die äusserliche Form gewisser Werke von bestimmtem Charakter haben.

(*) S. Anordnung S. 63.

Der

Der Künstler bemühe sich also zuerst, einen ganz bestimmten und deutlichen Begriff von dem Werk zu bilden, das er ausführen will, damit er von jeder Vorstellung, die sich ihm dazu anbietet, urtheilen könne, ob sie etwas beytragen werde das Werk dazu zu machen, was es seyn soll. Hat er diesen Begriff gefaßt, so richte er seine ganze Vorstellungskraft darauf allein; er mache ihn zum herrschenden Begriff seines Verstandes, und gebe dann auf alle Vorstellungen, die sich währender Zeit aufklären, Achtung, ob sie in irgend einer Verbindung mit diesem Hauptbegriff stehen. Dadurch wird er eine Menge Begriffe sammeln, die zu seiner Absicht dienen, und er wird nun blos noch dafür zu sorgen haben, die besten daraus zu wählen.

Vielleicht wär' es nicht unmöglich, jedem Künstler einige besondre Regeln für die Einsammlung der Begriffe und Vorstellungen zu geben. Aber der, dem es weder an Genie, noch an vorhergegangener fleißiger Uebung der Vorstellungskräfte, besonders der Phantasie fehlet, scheint sie nicht nöthig zu haben. Für den Redner hat man in diesem Stük am besten gesorget Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiß jede Wendung des Geistes zu entwikeln gesucht, durch die man auf irgend eine Entdekung einer zur Sache dienenden Vorstellung kommen kann. Welche Weitläuftigkeit über die so genannten locos communes, über die status quæstionis, über die Affekten und Sitten, bey dem Aristoteles, Hermagoras, Hermogenes und andern? Wenn hierin zu viel geschehen, so sind im Gegentheil andre Künste in diesem Stük zu sehr von der Critik versäumt worden; denn es könnte doch über die besondern Methoden zu erfinden viel nützliches gesagt werden. Für die Musik hat Mattheson einen Versuch gewaget, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte. (*)

(*) S. vollkommener Capellmeister II Th. 4. Cap.

In den zeichnenden Künsten ist vor der Hand kein besseres Mittel, als daß der Künstler durch fleißige Betrachtung wol erfundener Werke seine Erfindungskraft überhaupt stärke, damit er bey vorkommenden Fällen eine desto grössere Leichtigkeit habe, so zu verfahren, wie in ähnlichen Fällen andre verfahren sind. So wird das Studium der alten Müntzen, der geschnittenen Steine, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnitzwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Wesentlichste so wol historischer, als allegorischer Vorstellungen durch wenige Bilder von grosser Bedeutung haben ausdruken können.

Unter allen Künsten scheinet gegenwärtig keine in diesem Stük mehr versäumt zu seyn, als die Tanzkunst, wo man, besonders in der ernsthaften Art, selten eine Erfindung von irgend einigem Werth zu sehen bekommt, und wo es unendlich rar ist, ein Ballet anzutreffen, von dessen Handlung oder Charakter man sich irgend einen bestimmten Begriff machen könnte. Doch hat auch hierin Noverre den ersten Saamen ausgestreuet, (*) und itzt würd es gut seyn, wenn jemand alles, was wir noch hier und da bey den Alten von der besondern Beschaffenheit ihrer Tänze aufgeschrieben finden, sammeln würde.

(*) Lettres sur la Danse.

Der andre Weg zur Erfindung, da man zufälliger Weise den Gegenstand entdeket, der den Stoff zu einem Werk der Kunst geben kann, scheinet etwas ungefähres und keiner Vorschrift unterworfen zu seyn; dennoch können auch hier dem Künstler Uebungen angezeiget werden, wodurch er zu diesem Geschäfte geschikter und fertiger wird. Man kann ihm überhaupt sagen, daß er auf diesem Weg oft auf Erfindungen kommen wird, wenn er sich unaufhörlich mit Gegenständen seiner Kunst beschäftiget. Was nach dem ersten Weg der Erfindung über den besondern Begriff des zu erfindenden Werks angemerkt worden, gilt hier von dem ganzen Zweig der Kunst, den jeder bearbeitet. Wer sich unaufhörlich mit den Gegenständen seiner Kunst beschäftiget; wer alles, was er sieht und hört, in Beziehung auf dieselbe beurtheilet, dem stoßen nothwendig überall Gelegenheiten zu Erfindungen auf. Der Historienmahler, dem alles zu seiner Kunst gehörige beständig gegenwärtig ist, sieht jeden Menschen als eine zur Historie schikliche oder unschikliche Figur an. Trift er einen, dessen Gesicht einen Charakter oder eine Gesinnung vorzüglich gut ausdrukt, so kann ihm dieses nicht entgehen; er wünscht sogleich ihn zu einem Gemählde zu brauchen, und nun denkt er auf eine Erfindung, dazu er diese Figur brauchen könnte. So macht es der comische Dichter; unaufhörlich mit Charaktern und Handlungen beschäftiget, die sich auf die comische Bühne schiken, beurtheilt er alle Menschen aus diesem Gesichtspunkt; bemerkt also natürlicher Weise in seinem Um-

Umgang jedes, was ihm dienen kann. Stößt er von ohngefehr auf einen comischen Hauptcharakter, so entsteht gleich die Begierde ihn zu brauchen, und das Bestreben eine Fabel auszudenken, in die er diesen Charakter einweben könnte. Auf diese Weise hat jeder Künstler, dessen Geist ganz mit seinem Gegenstand beschäftiget ist, überall Veranlasungen zur Erfindung; selbst die unbeträchtlichsten Dinge führen ihn darauf. So gesteht Leonhard da Vinci, daß er oft, aus Fleken an alten Mauren und Wänden, gute Gedanken erfunden habe. Er hat deswegen kein Bedenken getragen, unter den wichtigen Beobachtungen über die Kunst diese gering scheinende Sache in einem eigenen Abschnitt vorzutragen. „Wenn ihr, sagt er, irgendwo eine bestäubte flekigte Mauer, oder bunte Steine mit mannigfaltigen Adern seht, so werdet ihr bisweilen Dinge daran finden, die sich sehr gut zu Gemählden schiken; Landschaften, Schlachten, Gewölke, kühne Stellungen, ausserordentliche Kopfstellungen, Gewänder und mancherley Dinge dieser Art. Diese seltsam durch einander liegenden Gegenstände sind eine große Hülfe zur Erfindung, und geben vielerley Zeichnungen und neue Einfälle zu Gemähliden.„ (*) Ohne Zweifel ist dieses der gewöhnlichste Weg zur Erfindung, daß der Künstler in den, ihm von ohngefehr aufstoßenden Gegenständen, alles in seiner Kunst brauchbare bemerket. Man bewundert oft, wie die Künstler auf gewisse glükliche Erfindungen haben kommen können, und man glaubt, sie müssen ein ausserordentlich glükliches Genie zum Erfinden gehabt haben, da doch, wenn man die eigentliche Geschichte der Erfindung wüßte, sich zeigen würde, daß ein Zufall sie hervorgebracht hat. Vermuthlich sind die wichtigsten Erfindungen nicht auf die erste, vorher beschriebene Weise, da man den Hauptgegenstand sucht, sondern auf diese zweyte Weise entstanden, da der Hauptgegenstand sich von ohngefehr zeiget, und dem Künstler, der seine Wichtigkeit einsieht, Gelegenheit giebt auf einen Inhalt zu denken, wo er in seinem rechten Licht könnte gesetzt werden. So hat ein großer Tonsetzer mir bekannt, daß er mehr als einmal Dinge, die er irgendwo im Vorbeygang gehört, zum Thema oder Inhalt eines Tonstüks gemacht habe, das er selbst nie so gut würd erfunden haben, wenn er sich vorgesetzt hätte, etwas zu suchen, das gerade den Charakter dieses Ausdruks haben sollte.

(*) Traité de la Peint. Ch. XVI.

Deswegen muß der Künstler unaufhörlich an seine Kunst denken, und sein Netz beständig, wo er immer sey, ausgespannt halten, um jeden vorkommenden Gegenstand, der ihm brauchbar ist, einzufangen und hernach Gebrauch davon zu machen, so wie es Philopömen in Absicht auf die Kriegskunst machte. (*) Voltaire, der so reich an glüklichen Gedanken ist, hatte beständig seine Schreibtafel bey der Hand, um jedes dienliche, das er sah und hörte, wo es immer seyn mochte, sogleich zum künftigen Gebrauch aufzuschreiben. Eben so machen es viel Mahler und Zeichner, die beständig Papier und Bleystift bey sich tragen, da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Mensch, den kein andrer würd angesehen haben, zu Erfindung eines guten Gemähldes Gelegenheit giebt. Auch ein mittelmäßiges Genie kann auf diese Weise zu sehr glüklichen Erfindungen kommen; wie aus vorhandenen Beyspielen könnte gezeiget werden.

(*) S. Einbildungskraft S. 294.

Dieses sind die zwey Hauptwege zu guten Originalerfindungen zu kommen: man kann aber auch auf mehrerley Arten durch Nachahmungen erfinden. Ein Gegenstand hat oft mehr als eine Seite, nach der man ihn intressant findet. Wer also bey Betrachtung schon vorhandener Werke der Kunst, die mehrern Seiten des Hauptgegenstandes erforschet, kann auf Erfindungen kommen, wenn er die ganze Sache aus einem andern Gesichtspunkt betrachtet. Wer z. B. ein Gemählde von der Creuzigung Christi vor sich hat, darin der Mahler zur Hauptabsicht gehabt, die verschiedenen Eindrüke vorzustellen, die diese Handlung auf die Freunde des Gekreuzigten gemacht, so könnte er leicht auf den Einfall kommen, die ganze Handlung in Absicht auf den Eindruk auf seine Feinde zu behandeln, und um alles intressanter zu machen, würde er hiezu den Augenblik wählen, da das Wunder des Erdbebens dabey geschieht. Die Erfindung wäre gut, und blos aus einer Art der Nachahmung entstanden. Wer durch diesen Weg erfinden will, der muß sich in den vor ihm liegenden Werken bestimmte Begriffe von der Erfindung derselben, und von dem Zwek, dahin alles abzielt, machen, und dann einen andern, wozu dieselbe Materie mit gewissen Veränderungen sich eben so gut schiket, entdeken. So geschieht es in der Musik gar oft, daß dieselben Sätze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in anderm Zeitmaaße, sehr geschikt sind, ganz andre Empfindungen auszudrü-

zudrüken: Wer dieses bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

Eben so leicht kann man auf neue Erfindungen kommen, wenn man bey schon vorhandenen Werken einige Hauptumstände wegläßt, oder andre Hauptumstände hinzuthut, oder wenn man mit Beybehaltung des Hauptinhalts und des Geistes der Vorstellung einen andern Stoff wählet. So hat mancher dramatische Dichter den Geist, oder den Haupteindruk seines Drama von einem andern genommen, und eine neue Fabel dazu erdacht; wie Voltaire, der das, was Shakespear in der Fabel des Hamlets vorgestellt, in die Fabel der Semiramis eingekleidet hat.

Also sind gar vielerley Wege zu Erfindungen in den Künsten zu gelangen, dazu, ausser den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunst und der schon vorhandenen Werke derselben, das Hauptsächlichste beyträgt.

Was bis hieher von der Erfindung gesagt worden, betrift den Hauptstoff, oder die Materie im Ganzen betrachtet, es kann aber jedes auch auf die Erfindung einzeler Theile angewendet werden. Jeder Haupttheil eines Werks macht doch einigermaaßen wieder ein Ganzes aus, dessen besondere Theile eben wieder so erfunden werden, wie die Haupttheile selbst aus Betrachtung des Ganzen erfunden worden. Ohne Zweifel kommen dem Künstler Fälle vor, wo ihm die Erfindung einzeler Theile so schweer wird, als die Erfindung des Ganzen, und wo der Mangel eines kleinen schiklichen Theiles das ganze Werk aufhält. Da ist ihm zu rathen, nur nicht ängstlich zu seyn und sich Zeit zu nehmen. Die Erfindung läßt sich nicht erzwingen, und gelingt oft durch die ernstlichsten Bestrebungen am wenigsten. Man weiß die Geschichte des Neaelies, (*) der mit seinem ganzen Gemählde fertig war, bis auf den Schaum, den er an dem Maule des Pferdes ausdrüken sollte. Aber man ist nicht allemal so glüklich, wie er war. Das Beste hiebey ist, den Schwierigkeiten nachzugeben, nichts erzwingen zu wollen, und von der Arbeit zu gehen, sie so gar eine Zeitlang, als wenn man sie vergeßen wollte, weg zu legen. Denn wo man so große Schwierigkeiten findet, da ist man allemal auf dem unrechten Weg, den man doch für den rechten hält. Also ist das Beste, daß man sich aus dieser falschen Faßung oder Stellung heraussetze. Ein dunkler Begriff dessen, was man sucht, bleibt deswegen doch immer dunkel in unsrer Vorstellung; allmählig nimmt die Sache eine andre Wendung, und mit angenehmer Verwunderung erfährt man nachher, daß das, was man durch groses Bestreben nicht hat finden können, sich von selbst auf die natürlichste Weise darbietet.

(*) Hist. Nat. L. XXXV. 10.

Es ist eine anmerkungswürdige Sache, und gehört unter die andern psychologischen Geheimnisse, daß bisweilen gewisse Gedanken, wenn man die größte Aufmerksamkeit darauf richtet, sich dennoch nicht wollen entwikeln oder klar faßen lassen; lange hernach aber sich von selbst, und wenn man es nicht sucht, in großer Deutlichkeit darstellen, so daß es das Ansehen hat, als wenn sie in der Zwischenzeit, wie eine Pflanze, unbemerkt fortgewachsen wären und nun auf einmal in ihrer völligen Entwiklung und Blüthe dastühnden. Mancher Begriff wird allmählig reiff in uns, und löset sich dann gleichsam von selbst von der Masse der dunkeln Vorstellungen ab und fällt ans Licht hervor. Auf dergleichen glüklichen Aeusserungen des Genies muß sich jeder Künstler auch verlassen, und wenn er nicht allemal finden kann, was er mit Fleiß sucht, mit Geduld den Zeitpunkt der Reiffe seiner Gedanken abwarten.

Man rechnet oft auch die Wahl und Anordnung der Theile noch zur Erfindung des Werks: es ist aber von diesen Stüken der Kunst besonders gesprochen worden. Durch die Erfindung im eigentlichsten Verstande werden nur die Theile herbey geschaft, und oft viel mehr, als nöthig sind. Durch die Wahl werden die schiklichsten ausgesucht und die übrigen verworfen, und durch die Anordnung werden sie zum besten Ganzen verbunden.

Es scheinet noch hieher zu gehören, daß von Beurtheilung der Erfindungen gesprochen werde. Nach dem oben festgesetzten Begriff besteht die Erfindung allemal in Ausdenkung der Mittel, die zum Zwek führen, oder in der guten Anwendung einer schon vorhandenen Sache zu einem bestimmten Zwek. Es muß also in jedem guten Werk der Kunst ein Zwek zum Grund liegen, durch welchen alles vorhandene bestimmt worden ist. Wo kein Zwek zu entdeken ist, da läßt sich auch von der Erfindung nicht urtheilen. In der That trift man auch oft Werke der Kunst an, deren Urheber selbst keinen bestimmten Zwek mögen gehabt haben, in denen folglich gar keine Erfindung liegt; die Theile sind

sind von ohngefehr so zusammen gekommen, wie die Phantasie des Künstlers, ohne irgend einem Leitfaden zu folgen, sie herangebracht hat; und es kann auch geschehen, daß der, welcher das Werk beurtheilet, nicht im Stand ist, den darin liegenden bestimmten Zwek zu entdeken. Hier ist aber von dem Urtheil des Kenners die Rede: wo dieser nach genauer Betrachtung nichts entdeket, wodurch die Theile des Werks zusammenhangen, oder wohin die Erfindung des Künstlers zielt; da kann man mit Grund vermuthen, daß die Erfindung selbst schlecht sey. Ist aber der Zwek des Werks sichtbar, so erkennet man den Werth der Erfindung aus der Tüchtigkeit der Mittel, zum Zwek zu führen. Bey einer antike Statue weiß man entweder, was der Künstler dadurch hat vorstellen, welchen Gott oder Helden er hat abbilden wollen; oder man kann dieses aus genauer Betrachtung des Werks selbst schließen. In dem lezten Fall ist wenigstens etwas Gutes in der Erfindung; denn daß man die Bedeutung des Werks erkennt, beweißt schon, daß der Künstler in diesem Stük seinen Zwek nicht verfehlt habe. Im ersten Fall erkennt man den Werth der Erfindung, wenn in dem Werk alles mit dem Begriff der Sache übereinkommt. Ein Gemähld, von dem niemand errathen kann, was der Mahler hat vorstellen wollen, ist gewiß in Absicht auf die Erfindung schlecht, wie gut sonst immer Zeichnung und Colorit darin seyn mögen; weiß man aber, was der Mahler hat vorstellen wollen, findet aber dabey, daß er den Zwek durch das, was im Gemähld ist, nicht wol hat erreichen können, so ist auch alsdann die Erfindung mißgerathen. Es finden sich aber verschiedene hieher gehörige Betrachtungen, an einem andern Ort dieses Werks weiter ausgeführet. (*)

(*) S. Werke der Kunst.

Ergötzend.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheinet, wie manches andre, womit man gewisse Gattungen angenehmer Gegenständen ausdrükt, in seiner Bedeutung noch nicht völlig bestimmt zu seyn. Darum sey uns erlaubt, es hier zur Bezeichnung derjenigen Gegenstände, besonders derjenigen Werke der Kunst anzuwenden, deren Absicht blos auf Erwekung angenehmer Empfindungen von jeder Art geht, die auf nichts fortdaurendes abzielen, oder bey denen man keinen andern Zwek, als den Genuß selbst hat; Werke die zu nichts, als einem angenehmen Zeitvertreib dienen können. So sind, nach einiger Kunstrichter Meinung, alle schönen Künste blos zum Ergötzen.

Der Künstler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann ihr auch hierin folgen. Es ist auch bey einem mittelmäßigen Grad der Beurtheilungskraft nicht zu verkennen, daß die Natur bey dem angenehmen und unangenehmen, das sie in ihre verschiedenen Werke gelegt hat, fast durchgehends höhere Absichten habe, als den blossen Genuß; dennoch aber scheinet manches blos auf das Ergötzen abzuzielen. Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verschiedenen Aussichten in der Natur so reizend werden, scheinet nichts, als den bloß ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die sie erweken, zur Absicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menschen, diese liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menschen von gesundem Gemüth wird es einfallen, den zu tadeln, der beym Spazierengehen blos die Absicht hat, die angenehmen Eindrüke der sanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten der ländlichen Scenen zu geniessen, und blos das Vergnügen des Genusses dabey zu suchen? Eben dazu kann man auch die mannigfaltigen Scenen der sittlichen Natur gebrauchen. Auch ohne Rüksicht auf engere Verbindungen der Freundschaft und gegenseitige Unterstützung oder Beförderung nützlicher Geschäfte, genießt auch der weiseste Mensch das Vergnügen einer guten Gesellschaft, blos dieses Genusses halber.

Also ist wol kein Zweifel, daß nicht auch die schönen Künste dazu dienen können, und daß nicht Werke, die blos ergötzend sind, unter die guten Werke der Kunst sollten aufzunehmen seyn. Daß aber dieses der einzige Zwek der schönen Künste seyn sollte, kann viel weniger zugestanden werden, als die Verbannung des blos Ergötzenden. In der Natur ist es sehr selten, daß das Angenehme ohne die höheren Absichten des Nützlichen vorhanden ist. Wenigstens hat das Ergötzende beständig die gute Würkung, daß es dem Gemüth die Munterkeit, und dem Körper die Gesundheit unterhält.

Darum nehme man der Kunst die Ehre nicht eine wahre Nachahmerin der Natur zu seyn, und das Nützliche zum Hauptendzwek zu haben. Man sage dem Künstler, daß er Angenehmes oder Unangenehmes in die Gegenstände verflechten müsse,

nachdem das Intresse der Menschlichkeit erfodert, daß sie gesucht oder vermieden werden. Dieses muß der Künstler vornehmlich da thun, wo die Natur, die blos aufs allgemeine sieht, es nicht thun konnte. Zu natürlichen und animalischen Geschäften braucht man selten durch die Kunst ermuntert zu werden; dafür hat die Natur selbst hinlänglich gesorget; für die verschiedenen politischen Veranstaltungen, die bey jedem Volk und in jedem Zeitalter, nach zufälligen Umständen anders sind, konnte sie nicht besonders sorgen, und darin erwartet sie die Hülfe der Kunst.

Nach diesem Grundsatz also schränken wir den Gebrauch des blos Ergötzenden ein, ohne dasselbe aus dem Gebieth der Kunst wegzuweisen. Aber wir fodern von dem Künstler, der blos ergötzen will, daß er es als ein Mann von Geschmak thue, als einer, der sich bewußt ist, daß er Männer und nicht Kinder vor sich hat. Das Ergötzende kann schätzbar, aber auch sehr verächtlich seyn. Es erfodert einen Mann von Verstand und Geschmak: und wie es weit leichter ist für eine Familie, deren Verrichtung und Lebensart man kennet, ein gutes und bequämes Haus zu bauen, als etwa ein kleines Gebäude, das eine gute Aussicht machen und überhaupt die Annehmlichkeit eines Gartens vermehren soll, so ist es auch weniger schweer in andern Künsten ein Werk von genau bestimmter Absicht, als ein blos zum Ergötzen dienendes zu erfinden. Es erfodert viel Geschmak, einen feinen Witz und mannigfaltige Erfahrung, die man aus dem Umgang mit den feinern Köpfen, die in den verschiedenen Ergötzlichkeiten schon das Beste gefunden haben, erlanget, um in dieser Art etwas schätzbares hervorzubringen. Der eingeschränkteste Mensch kann eine an sich wichtige Sache so vortragen, daß die Erzählung intressant wird; aber ohne wichtige Gegenstände der Unterredung unterhaltend zu seyn, ist nur den feinesten Köpfen gegeben.

Erhaben.
(Schöne Künste.)

Es scheinet daß man in den Werken des Geschmaks überhaupt dasjenige Erhaben nenne, was in seiner Art weit grösser oder stärker ist, als wir es erwartet hätten, weßwegen es uns überrascht und Bewundrung erweket. Das blos Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergötzend; es macht einen sanften Eindruk, den wir ruhig geniessen: aber das Erhabene würkt mit starken Schlägen, ist hinreissend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich. Diese Würkung thut es nicht blos in der ersten Überraschung, sondern anhaltend; je länger man dabey verweilet und je näher man es betrachtet, je nachdrüklicher empfindet man seine Würkung. Was eine liebliche Gegend, gegen den erstaunlichen Anblik hoher Gebürge, oder die sanfte Zärtlichkeit einer Tidli, gegen die rasende Liebe der Sappho, das ist das Schöne gegen das Erhabene.

Es ist demnach in der Kunst das Höchste, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewundrung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schreken zu erweken sind; überall wo man den Seelenkräften einen grossen Reiz zur Würksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurükhalten will. Deswegen ist die nähere Betrachtung desselben, seiner verschiedenen Gattungen, der Quellen, woraus es entspringt, seiner Behandlung und Anwendung, ein wichtiger Theil der Theorie der schönen Künste.

Da überhaupt das Erhabene wegen seiner Grösse Bewundrung erwekt, diese aber nur da entsteht, wo wir die Grösse würklich erkennen, so muß die Grösse des erhabenen Gegenstandes nicht völlig ausser unsern Begriffen liegen; denn nur da, wo wir noch einige Vergleichung anstellen können, entsteht die Bewundrung der Grösse. Das völlig unbegreifliche rührt uns so wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns sagt; Gott habe die Welt aus Nichts erschaffen, oder Gott regiere die Welt durch blosses Wollen, so fühlen wir gar nichts dabey, weil dieses gänzlich ausser unsern Begriffen liegt. Wenn aber Moses sagt: Itzt sprach Gott, es werde Licht und das Licht ward, so gerathen wir in Bewundrung, weil wir uns wenigstens einbilden, etwas von dieser Grösse zu begreifen; wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaassen ihre Kraft; und wenn man uns anstatt des blossen göttlichen Willens, ein sinnliches Zeichen desselben sehen läßt, wie Homer und nach ihm Horaz thut, die uns ein Bild Jupiters geben, cuncta supercilio moventis, der mit dem Auge winkt und dadurch alles in Bewegung setzt, so erstaunen wir über diese Macht. Wer uns von der Ewigkeit spricht

spricht und sagt, sie sey eine Dauer ohne End, der rührt uns wenig, weil wir nichts dabey denken; wenn aber Haller singt:

> Die schnellen Schwingen der Gedanken,
> Wogegen Zeit und Schall und Wind
> Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
> Ermüden über dir und finden keine Schranken.

so bekommen wir doch einigermaaßen einen Begriff dieser unbegreiflichen Größe, indem wir sehen, daß sie das Höchste, so wir denken können, weit übersteigt. Wenn wir in einer Schlacht einen unbekannten Menschen aus den Gliedern heraustreten sähen, der allein das feindliche Heer schlagen wollte, so würden wir ihn für einen unsinnigen Prahler halten; wenn aber dieser Mann ein Achilles ist, wenn wir aus seinem Charakter, aus seiner Fassung, aus seinem Ton einigermaaßen begreifen, daß er dem Unternehmen gewachsen seyn möge, alsdann erstaunen wir über seinen Muth. So müssen wir für jedes Erhabene ein Maaß haben, nach welchem wir seine Größe, wiewol vergeblich, zu messen bemüht sind. Wo dieses fehlt, da verschwindet die Größe, oder sie wird blos zur Schwulst. Indem wir aber vermittelst des Maaßes, das wir haben, die Größe des Erhabenen zu begreifen bemüht sind, erhebt sich der Geist oder das Herz; die Seele nihmt einen hohen Schwung um sich zu jener Größe zu erheben. Daher kommt in einigen Fällen die Würkung, die Longinus dem Erhabenen zuschreibt, wenn er sagt: „Natürlicher Weise wird die Seele durch das wahre Erhabene gleichsam erhöhet, und indem sie selbst einen hohen Schwung bekommt, mit Vergnügen und großen Gesinnungen erfüllt, als wenn sie das, was sie hört, selbst erfunden hätte.„ (*) Dieses aber gilt nur von dem Erhabenen, das eine antreibende Kraft hat; (*) denn die von der zurükstoßenden Art ist, erwekt Furcht und Schreken.

(*) Longinus vom Erhabenen im VII. Absch.

(*) S. Kraft

Um die Gattungen des Erhabenen näher zu betrachten merken wir an, daß die Gegenstände der Bewundrung entweder auf die Vorstellungskräfte oder auf die Begehrungskräfte der Seele würken. Denn wir bewundern die Dinge, zu deren klarer Vorstellung unsre Begriffe nicht hinreichen, und auch die, welche das Gefühl unsrer Begehrungskräfte übersteigen.

Alle Gattungen der Vorstellungen, die welche durch die Sinnen kommen, die von der Phantasie gebildet, und die vom Verstand erzeuget werden, können zur Bewundrung führen. Man kann die Majestät der Natur in den Alpen nicht ohne Bewundrung sehen; und wer solche Gegenstände würdig mahlen oder beschreiben kann, der erreicht das blos sinnlich Erhabene, wie Haller

> Der sich die Pfeiler des Himmels, die Alpen die er besungen
> Zu Ehrensäulen gemacht (*).

(*) Kleist im Frühling.

Noch weiter erstrekt sich das Erhabene der Phantasie, die uns eine zweyte sinnliche Welt erschaft. Durch diese Größe sind die Gemählde des Himmels und der Hölle, bey Milton und Klopstok, erhaben: welch erstaunlicher Reichthum der Phantasie in ihren Beschreibungen! Auch der Verstand hat erhabene Gegenstände; so geben uns die neuern Philosophen erhabene Begriffe von dem Weltgebäude, und von der Größe des göttlichen Verstandes; auch nennen wir die Wahrheiten und Betrachtungen erhaben, da durch wenig Begriffe eine weite Gegend in dem Reich der Wahrheit helle wird.

Wir bewundern die Gegenstände der Vorstellungskräfte wegen der Menge und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorschweben und die wir zu fassen nicht vermögend sind, die sehr viel weiter gehen, als wir folgen können; oder wir bewundern sie aus Ueberraschung, weil sie unsrer Erwartung entgegen laufen, weil wir etwas widersprechend scheinendes für wahr erkennen; wenn das Große klein, das Kleine groß wird; wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entsteht. So ist es ein erhabener Gedanken für die, welche die Richtigkeit desselben einigermaaßen einsehen, daß aus aller scheinenden Unordnung in der physischen und sittlichen Welt, die schönste Ordnung im Ganzen bewürkt wird. Und wenn Pope von Gott sagt: er sehe mit gleichem Blik eine Wasserblase und Welten in Staub verfliegen, oder Haller von seiner Ewigkeit singt:

> Der Sternen stille Majestät
> Die uns zum Ziel befestigt steht,
> Eilt vor dir weg wie Gras an schwühlen Sommertagen;
> Wie Rosen, die am Mittag jung
> Und welk sind von der Dämmerung,
> Eilt vor dir weg der Angelstern und Wagen.

so kommt das Erhabene dieser Gedanken aus der wunderbaren Vergleichung dessen, was wir als das Größte der körperlichen Welt kennen, mit dem Kleinesten; wodurch wir erst die wunderbare Größe Gottes einigermaaßen erkennen, gegen den eine

ganze

ganze Welt und ein Stäubchen, gleich groß sind. So gränzet es auch an das Erhabene, wenn der eben angeführte Dichter in seinem Gedichte von dem Ursprung des Uebels, nachdem er eine reizende Beschreibung von der Schönheit der Natur gemacht hat, plötzlich ausruft:

Und dieses ist die Welt, worüber Weise klagen!

Oder wenn Cicero ausruft: *Welch trauriges Schauspiel, der Erhalter des Vaterlandes ist gezwungen es zu verlassen und die es verrathen haben, bleiben ruhig darin!* (*) Dieses ist also die eine Gattung des Erhabenen, das unsre Vorstellungskräfte mit Gewalt angreift.

(*) Philip. X.

Die andre Gattung würkt die Bewundrung durch das Gefühl des Herzens. Indem wir andrer Menschen Empfindungen, Leidenschaften, innerlich würkende Kräfte oder äusserlich ausbrechende Handlungen, mit unserm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend sind, so entsteht allemal Bewundrung, wenn wir Kräfte sehen, die weit über die Unsrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine ausserordentliche Anstrengung unsers eigenen Gefühls, fassen können. Eben dieses geschieht auch, wenn wir im Guten oder Bösen etwas sehen, das unsre Empfindung gleichsam bestürmt. Daher entsteht das Erhabene in den Gesinnungen, in den Charaktern, in den Handlungen, und auch in den leblosen Gegenständen der Empfindung.

Die Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können so stark seyn, daß sie unsre Bewundrung erweken, und alsdann nennen wir sie Erhaben. So ist die Großmuth erhaben, die große Beleidigungen verzeiht, wie wenn Augustus zum Cinna, der in eine Verschwörung gegen ihn getreten war, sagt: *Laßt uns Freunde seyn Cinna*; (†) der hohe Muth des Hohenpriesters Joad, der bey den gefährlichsten Umständen, womit man ihn erschreken will, ruhig sagt: *Ich fürchte Gott, Abner, und kenne keine andre Furcht.* (††) So hat die Standhaftigkeit des Milo etwas Erhabenes, von dem Cicero sagt: *er halte nur den Ort für den Ort der Verbannung, wo es nicht erlaubt ist, Tugendhaft zu seyn.* (†††) Dieses ist das Erhabene in den Gesinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben sind, unsere Bewundrung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechischen und römischen Geschichte sehr viel Beyspiele findet.

Dieses Erhabene hat auch im Bösen statt, weil selbst in der Gottlosigkeit etwas Bewundrungswürdiges seyn kann. Die Anrede, womit Satan (†) nach seinem Fall die Hölle grüßt, hat etwas Erhabenes. „Seyd gegrüßt Schreknisse; dich grüß ich unterste Welt und dich tiefste Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle, und eine Höll aus dem Himmel machen. — Wenigstens werden wir hier frey seyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte; er wird uns hier nicht verjagen.„ Von dieser Art ist auch die, anderswo angeführte Rede des Eteokles, (*) die Rede des Ajax, (**) der einigermaaßen dem Jupiter Troz bietet, die erhabene Bosheit des Caiphas und des Philo in Klopstoks Meßias. Jede würkende Kraft von ausserordentlicher Größe hat etwas Bewundrungswürdiges. Die Stärke des Gemüths, das sich durch nichts niederdrüken läßt, eine Kühnheit die keine Gefahr achtet, ein Muth, den kein Hinterniß überwältiget, hat etwas Großes, wenn gleich diese Stärke nicht gut angewendet wird. Das Böse darin ist zufällig, das Gute wesentlich. Ein großmüthiger Bösewicht kann bald gut werden, und durch einen kleinen Schritt zu einer ehrwürdigen Größe gelangen; aber wem die Stärke des Geistes und die Kräfte der Empfindung fehlen, wenn gleich sonst im Gemüth nichts Böses vorhanden wäre, der bleibt in der sittlichen Welt immer ein geringschätziges Geschöpf.

(*) S. Aeschylus. S. 19.

(**) Il. E. v. 645. f f.

Wie die hohe Sinnesart, die das Gemüth bey den wichtigsten Vorfällen, selbst bey dem stürmenden Ungewitter der Gefahren und des Unglüks in bewundrungswürdiger Ruhe zu erhalten vermag, etwas Erhabenes hat, so können im Gegentheil auch die Leidenschaften eine wunderbare und erstaunliche Würk-

(†) Im Trauerspiel des Corneille, *Cinna*.

(††) Im Trauerspiel des Racine, Athalie.

(†††) Est quodam incredibili robore Animi septus; exilium ibi esse putat, ubi virtuti non sit locus. Orat. pro T. An. Milone.

(†) Im 1 B. von Miltons verlohrnem Paradies.

Würksamkeit hervorbringen. Bey der stillen Grösse der hohen Gesinnungen bewundern wir die Stärke der Seele, die sich bey den heftigsten Anfällen in Ruh zu erhalten vermag; bey der Heftigkeit gewisser Leidenschaften zieht die, unsre Erwartung übertreffende Würksamkeit, die alles überwältigende Kraft derselben, unsre Bewundrung nach sich. Jene ruhige Grösse gleichet den majestätischen Gebürgen, von denen einer unsrer Dichter singt:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen (*)

(*) Ramler in der Cantate v. Tode Jesu.

Diese würksame Grösse hingegen ist, wie ein gewaltiger Strohm, der alles, was ihm in Weg kommt, mit sich fortreißt. So ist die Wuth des Achilles im Streit, den auch die verschlingenden Wellen des Xanthus nicht zurükhalten, oder die erstaunliche Rachgier des Coriolans in Thomsons Trauerspiel. (†) — Gib mir den untersten Rang in dem Heer; ganz Italien soll dennoch erfahren und allen künftigen Zeiten soll die Stimme des Gerüchts es sagen, daß ich zugegen gewesen, daß Coriolan dem Heer der Volscier beygestanden, als das weitherrschende Rom der Erde gleich gemacht worden. — So viel Stärke konnte man von keinem Menschen erwarten.

Selbst die überwältigenden Leidenschaften können, wenn sie starke Seelen betreffen, etwas Erhabenes zeigen. Wer kann ohne Schaudern den Schmerz des Hiobs ansehen, da er die Stunde seiner Gebuhrt verfluchet, oder das erstaunliche Leiden des sterbenden Herkules, (††) oder den Jammer des Philoktets, (†††) oder die erschrekliche Quaal des Abbadona? (*) Selbst die Liebe, wie sie die Sappho oder die Clementina martert, sezt in Erstaunen. In jenen muthigen Leidenschaften ist das Gemüth selbst der Gegenstand der Bewundrung; hier aber bewundern wir die Grösse des Gegenstandes, der das Leiden hervorbringt, und den wir in der leidenden Seel als in einem Spiegel erbliken. Man kann eine ähnliche Würkung durch Vorbildung des Gegenstandes selbst erreichen. Nämlich die überwältigenden Leidenschaften, wobey die Seele blos leidend scheinet, können, wie so eben angemerkt worden, erhaben geschildert werden, man kann aber das Erhabene auch durch die Gegenstände dieser Leidenschaft selbst erreichen, indem anstatt der Furcht, des Schrekens, der Verzweiflung, die Gegenstände, von denen diese Leidenschaften entstehen, geschildert werden: so ist Miltons Beschreibung der Hölle erhaben furchtbar.

(*) Messias II Ges.

Dieses sind also die verschiedenen Gattungen des Erhabenen in der sichtbaren und unsichtbaren Natur. Nicht nur die Beredsamkeit und die Dichtkunst, sondern auch die zeichnenden Künste, haben den Ausdruk desselben in ihrer Gewalt. Es ist keine Gattung desselben, die Raphael nicht erreicht hätte, und wir wissen sowol aus den Zeugnissen der Alten, als aus dem Antiken das übrig geblieben, daß die alten Bildhauer das Erhabene der Sinnesart und der Charaktere in einem hohen Grad erreicht haben; daß sie im Jupiter die göttliche Majestät, in der Minerva die Weisheit u. s. f. auf eine erhabene Weise sichtbar zu machen gewußt haben. In einem einzigen Stük scheinet den neuern Künstlern der Ausdruk des Erhabenen zu fehlen; wo sie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigstens ist mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgestellt wird. Denn sonst haben wir allerdings Gemählde, die von der Grösse und Majestät Gottes mittelbar erhabene Vorstellungen enthalten, wovon das grosse Gemähld von Raphael, das insgemein das Sakrament genennt wird, ein fürtrefliches Beyspiel ist. Selbst der Baukunst kann man das Erhabene nicht ganz absprechen. Wenn gleich unsre Baumeister es nicht erreichen, so läßt sich doch fühlen, wie durch Gebäude gewaltige Eindrüke von Ehrfurcht, von Macht und Grösse, und auch von schaudernden Schreken zu bewürken wären. Auch die Musik ist nicht vom Erhabenen entblößt; sie hat das Erhabene der Leidenschaften, auch wol die ruhige Grösse der Seele, in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer sich davon überzeugen will, darf von dem ersten nur Alexanders Fest, und von dem zweyten die Oper Iphigenia hören.

Ausser

(†) O! it imports not which of us commands.
Give me the lowest ranck among your troops;
All Italy will know, the voice of fame
Will tell all futur times, that I was present,
That Coriolanus in the Volscian Army
Assisted when imperial Rome was sackd.

(††) Sophocl. Trachiniae vs. 1010 u. f. f.

(†††) Sophocl. Philoct. vs. 747 u. f. f. 941 f. f.

Dieses sind die verschiedenen Gattungen des erhabenen Stoffs. Nun ist auch zu bemerken, daß ein Gegenstand entweder durch seine innerliche Größe erhaben ist, oder daß er durch die besondere Weise, wie er vorgestellt wird, seine Größe bekommt; jenes könnte man das wesentlich Erhabene, dieses das zufällige nennen. Es giebt Dinge, die wir nur geradezu erkennen oder empfinden dürfen, um sie zu bewundern. Wer sich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darin fühlen. So wird man auch bey jeder Aeusserung einer hohen Sinnesart, wenn man sie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzükens gesetzt; und jede große schrekhafte Begebenheit macht bestürzt, wenn man sie nur, wie sie ist, sieht oder erzählen höret. Aber eine Vorstellung, die man sehr oft, ohne merkliche Würkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Lichte, oder in einer Wendung gezeiget werden, wo sie den lebhaftesten Eindruk macht. So sind die schon angeführten Vorstellungen von der Ewigkeit und von der unermeßlichen Größe Gottes. Denn ob schon beyde Gegenstände an sich groß sind, so ist es sehr schweer sich ihre Größe mit einiger Klarheit vorzustellen: dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So ist es eine gemeine, uns sehr wenig rührende Wahrheit, daß die Großen der Erde so wie gemeine Menschen sterblich sind; aber sie nähert sich dem Erhabenen, wenn Horaz sie also ausdrükt:

> Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas
> Regumque turres. (*)

(*) Od. I. 4, 13

Daß nach dem Tod aller Unterschied des Ranges und der Würde wegfällt, ist ein gemeiner Gedanken, aber in einer arabischen Erzählung bekommt er etwas Wunderbares und Erhabenes. Der berühmte Caliph Harun Al-Raschid begegnete einem Einsiedler, der einen Todtenkopf mit Aufmerksamkeit zu betrachten schien. Was machst du damit? sagt der Caliph. Der Einsiedler — ich suche zu entdeken, ob dieses der Schädel eines Bettlers oder eines Monarchen sey? Eine bewundrungswürdige Einkleidung einer ganz bekannten Wahrheit. Auch Gedanken, die schon an sich groß und erhaben sind, können durch die Einkleidung noch einen höhern Grad desselben erreichen. Es ist an sich schon etwas großes, sich den wahren Philosophen, als einen Menschen vorzustellen, der durch sein Nachdenken das menschliche Geschlecht erleuchtet; aber noch wunderbarer wird dieses durch die Art, wie sich Kleist ausdrükt:

> Die, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet. (*)

(*) Im Frühling.

Hier ist wesentlich und zufällig Erhabenes zugleich. Dieses zufällig Erhabene ist das, was Longinus der Kunst zuschreibt, und davon er in Absicht auf die redenden Künste am ausführlichsten und gründlichsten handelt. Nachdem er angemerkt hat, (*) daß dieses Erhabene durch grammatische und rhetorische Figuren; durch Tropen und andre mit Würde verbundene Ausdrüke; endlich blos durch den Ton und Fall der Rede kann erhalten werden; so wendet er den größten Theil seines Werks (*) an, dieses durch eine Menge wol ausgesuchter Beyspiele zu erläutern. Wir empfehlen ein oft wiederholtes Lesen dieses Werks allen denen, die das Große und Erhabene im Ausdruk zu erreichen suchen.

(*) im VIII Absch.

(*) vom XVI bis zum XL. Abschnitt.

Was Horaz vom Schreiben überhaupt sagt: daß man um gut zu schreiben, erst gut denken müsse, kann insbesonder auf jede Gattung des Erhabenen angewendet werden. Wer es erreichen will, muß irgend eines der natürlichen Vermögen des Geistes oder des Herzens, in vorzüglicher Größe besitzen. Ohne diesen Vorzug wird man weder selbst erhabene Vorstellungen oder Empfindungen hervorbringen, noch da, wo man sie antrift, sich zunutze machen können. Das erste und vornehmste Mittel, sagt Longinus, das Erhabene zu erreichen, ist die natürliche Fähigkeit große Begriffe und große Gedanken hervorzubringen; das andre, starke und große Empfindungen zu haben. Wiewol nun der, dem die Natur diese Vorzüge versagt hat, sie durch keine Bemühung erlangt, so kann die natürliche Fähigkeit durch die Umstände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden. Niemand bilde sich ein, daß Homer oder Demosthenes, Phidias oder Raphael das Erhabene, das wir an ihnen bewundern, allein der Natur zu danken haben. Den Saamen des Erhabenen legt die Natur in den Geist und in das Herz; daß er aber aufkeimet und Früchte zeuget, wird durch Ursachen bewürkt, die von aussenher kommen.

Will man einen Beweis davon haben, so vergleiche man den Olympus oder den Tartarus des Homers, mit dem Himmel und der Hölle Miltons; oder die philosophischen Gedanken des Lukretius mit denen, die wir bey Pope und Haller antreffen. Wer wird dem Homer die Erhabenheit der Phantasie

tasie und dem Lukretius die Stärke und Größe des Verstandes absprechen? Aber wie weit bleibt das Erhabene der homerischen Phantasie und der epikurischen Philosophie hinter dem, was wir in ähnlichen Fällen bey diesen Neuern antreffen, zurük? Das große Genie muß von aussenher erhabene Nahrung haben, wenn es erhabene Früchte zeugen soll. Man bedenke, was für eine Menge großer Köpfe in dem XII und XIII Jahrhundert an der scholastischen Philosophie gearbeitet, und wie wenig große Wahrheiten sie gefunden haben! Es war das Unglük der Zeiten, daß so viel große Köpfe sich blos an dialektischen Kleinigkeiten üben konnten. Auf eine ähnliche Weise erkläret der vorher angeführte Kunstrichter, (*) warum seine Zeiten das Erhabene der Beredsamkeit vermissen. Der vornehmste Grund, sagt er, liegt in der unseligen Habsucht, die unser ganzes Leben belagert, und sich aller Würksamkeit bemächtiget. Denn die unersättliche Begierde nach Reichthum, thut er hinzu, an der wir alle krank daniederliegen, nebst Weichlichkeit und Wollust halten uns in der Unterdrükung, erstiken alle männliche Stärke.

(*) Longin im XLIV Absch.

Es ist also nicht genug, daß der Künstler von der Natur die Anlage zum Erhabenen bekommen habe. Die Zeiten, darin er lebt, die Gegenstände, womit er sich beschäftiget, der Nationalcharakter seiner Zeitverwandten, und noch mehrere zufällige auf das Genie würkende Dinge, müssen die glüklichen Anlagen unterstützen. Corneille, der die tragische Bühne in Frankreich zuerst in Würde gebracht, hatte gewiß die besten Anlagen zum Erhabenen, aber wie oft ist er nicht blos schwülstig, wo er hätte erhaben seyn können? Dieses ist den romanhaften Begriffen der ritterlichen Tapferkeit, die damals noch übrig waren, und bisweilen dem, was die Galanterie seiner Zeit abentheuerliches hatte, zuzuschreiben. Daher geschah es, daß er einigemal schwülstig oder platt wurde, wo er groß zu seyn glaubte. Was kann abgeschmakter seyn, als folgende Stelle.

Jason ne fit jamais de communes maitresses,
Il est né seulement pour charmer des Princesses,
Et haïroit l'amour s'il avoit sous sa loi
Rangé de moindres coeurs que des filles de Roi. (*)

(*) Medée Act. Sc. I.

Und doch hat dieses der Mann geschrieben, der in demselben Aufzug die Medea, auf die Vorstellung ihrer Vertrauten:

Votre païs vous hait, votre époux est sans foy
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il?

die wahrhaftig große und erhabene Antwort geben läßt: Moi!

Und wenn in dem Cid desselben Dichters Don Rodrigue seinem Vater, auf die Frage: Hast du auch Herz mein Sohn? die trozige, abgeschmakte Antwort giebt: jeder andere, als mein Vater, sollte sogleich die Probe davon sehen! So sieht man wol, daß dieses weniger dem Dichter, als den Vorurtheilen seiner Zeit zuzuschreiben ist.

Man kann von der Natur die Anlage zu einem großen Geist und Gemüth erhalten haben, und sich dennoch von dem Kleinen und Niedrigen, das in den Sitten und in der Denkungsart seiner Zeitgenoßen herrscht, hinreißen lassen. Hat nicht Miltons erhabener Geist, durch eine elende Schultheologie verführt, der göttlichen Majestät selbst Reden in den Mund gelegt, die ins niedrige fallen? Und haben nicht die Götter des großen Homers, wie Cicero richtig anmerkt, alle Schwachheiten der Menschen an sich? Also müssen die Anlagen zum erhabenen Genie von aussenher unterstützt werden. Der große Verstand, der erhabene Wahrheiten vortragen soll, muß, wie bey Pope und Haller, von wahrer Philosophie unterstützt werden; Reichthum und Feuer der Phantasie, von Kenntnis dessen, was in der Natur groß und schön ist. Mit dem Verstand und dem großen Gemüth eines Demosthenes oder Cicero würd ein Redner in Sybaris wol Spitzfündigkeiten, aber nichts Großes hervorgebracht haben. Unwissenheit und Aberglauben, wenn sie national sind, hemmen den größten Verstand, erhabene Wahrheiten zu lehren; und sittliche oder politische Sophisterey, die herrschend worden, die erhabenen Gesinnungen.

Der erhabene Künstler wird also nicht blos durch die Natur gebildet, die Umstände darin er sich befindet, müssen dem großen Genie eine völlig freye Entwiklung verstatten. Verstand und Herz müssen ihre Würksamkeit ungehindert äussern können. Dem besten Genie werden durch die Niedrigkeit aller Gegenstände, womit es umgeben ist, Fesseln angelegt.

Unsere Zeiten sind durch sich selbst dem Erhabenen, in Absicht auf die Vorstellungskräfte, wegen der Cultur der speculativen Wissenschaften und der Naturlehre, ganz vortheilhaft, und was ihnen in Ansehung des Sittlichen und des Politischen fehlet, kann doch noch einigermaaßen durch die Bekanntschaft, die

die wir mit den alten Griechen und Römern, den freyesten und in den Aeusserungen der Sinnesart ungehindertsten Völkern, haben, ersetzt werden.

Wenn das Genie des Künstlers auf diese Weise die Fähigkeit, sich zum Erhabenen empor zuschwingen, bekommen hat, so müssen in den besondern Fällen auch noch besondere Ursachen vorhanden seyn, die ihm eine stärkere Reizbarkeit geben; denn große Gedanken und Empfindungen entstehen nur bey wichtigen Veranlasungen. Es ist nicht möglich über kleine Sachen groß zu denken, noch bey gleichgültigen oder geringschätzigen Geschäften groß zu handeln. Nur alsdenn, wenn der Künstler durch die Größe seiner Materie in Begeisterung gesetzt worden, wird das Erhabene, dessen er fähig ist, in seinem Verstand oder in seinem Herzen hervorbrechen. Hat er in diesen Umständen den Ausdruk, nach Maaßgebung seiner Kunst, in seiner Gewalt; besitzt er als ein Mahler die Zeichnung, als ein Tonsetzer Harmonie und Gesang, als ein Redner die Sprach, so thut alsdenn die Natur das übrige. Das wichtigste ist Erhaben zu denken und zu fühlen; nach diesem aber muß man sich auf eine den Sachen angemessene Weise ausdrüken können. Es kann etwas würklich Erhaben seyn, und durch die Art, wie es sich zeiget, oder durch das schwache Licht, darin es erscheint, merklich von seiner Größe verlieren. So wird in der so eben angeführten Stelle aus der Medea das erhabene Moi, durch den Zusatz, Moi, vous dis-je, et c'est assez, würklich geschwächt.

Der Ausdruk des Erhabenen erfodert also noch eine besondere Betrachtung. Longinus sagt, man erreiche ihn, wenn man von dem was zur Sache gehört nur das Nothwendige, oder die wesentlichen Theile mit guter Wahl aussuche und wol verbinde (*); und sein neuester Ausleger hat sehr gründlich angemerkt, daß der Ausdruk in der sapphischen Ode, die der griechische Kunstrichter als ein Muster des Erhabenen anführet, durch seine Einfalt der Größe der Sache völlig angemessen sey. (†) Daß die höchste Leichtigkeit und Einfalt des Ausdruks zum Erhabenen der Leidenschaften nöthig sey, empfindet man. Man vergleiche den Ausdruk in der angezogenen sapphischen Ode, mit der künstlichen Wendung, die ein Neuerer gebraucht hat, eben dieselbe Leidenschaft auszudrüken. Die fürtrefliche Scene zwischen Sir Carl Grandison und Miß Byron, die Richardson im 19 und zwey folgenden Briefen des dritten Theils beschreibet, endiget sich damit, daß Sir Carl in dem Augenblike, da die zärtlichste Liebe zu Miß Byron auf dem Punkt eines völligen Ausbruchs war, plötzlich abbricht, und seine Geliebte verläßt. In diesem Augenblike war bey ihr die Liebe auch auf das höchste gestiegen, und dieses beschreibt sie in folgenden Worten. „Als er weg war, sah ich bald hier bald dorthin, als wenn ich mein Herz suchte; und dann verlohr ich auf einige Augenblicke die Bewegung, als wenn ich es für unwiederbringlich verlohren hielte, und ward zur Statue.„ Man fühlt hier das Erhabene, wie in der Ode der Sappho; aber es wird doch durch das, was der Ausdruk schweeres hat, etwas verdunkelt. Durch hin und hergehende Blike sein Herz suchen, ist eine Metapher, die etwas schweeres und hartes hat.

Alles was im Ausdruk schweer und gesucht ist, was Witz und Kunst verräth, ist dem Erhabenen entgegen; und wie in den sittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradesten Weg gehen, da kleinen Seelen listige Umwege natürlich sind, so ist es auch in den Künsten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen ist. Ein Gegenstand, der in seinem Wesen groß ist, darf nur genennt, und ohne allen Schmuk in ein klares Licht gesetzt werden, um einen starken Eindruk zu machen; wo von solchen die Rede ist, da kann der Ausdruk nicht einfach genug seyn, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden. (*) Nur dann, wenn der Gegenstand ausser dem Kreis unsrer klaren Vorstellungen liegt, muß ein wol überlegter Ausdruk ihn dem Gesichte näher bringen, wie bald soll gezeiget werden.

Das Erhabene der Empfindungen wird kräftiger ausgedrükt, wenn man uns gleichsam in die Seele hinein

(*) im X Absch.

(*) S. den Art. Beywort auf der 168. S.

Xx 2

(†) Hoc admonere liceat veræ simplicitatis atque naturalis pulchritudinis exemplum ex eo (Sapphus Odario) capi posse et debere. Nam profecto si quis tantum vocabula singula intelligat, nullo eget ad sensum interprete: adeo sunt omnia plana, verbisque ac formulis in vita communi obviis et juxta naturam usurpatis, descripta. Ipsæ Metaphoræ notissimæ sunt, sed verba illa vitæ communis rem clarissime significant; non enim circumloquendo hæc tam graviter dicere potuisset aut ullo modo assequi. Morus in Annot. ad Long. C. X. §. 2.

hinein bliken läßt, als wenn man uns äusserliche Zeichen vorlegt, aus denen wir das inwendige erst abnehmen sollen. Der Mahler oder Bildhauer, der Genie genug hat, die Seele im Körper sichtbar zu machen, kann ohne gewaltsame Bewegungen das Erhabenste der Empfindungen ausdrüken; wer aber im Körper nichts, als leblose Materie sieht, muß das, was in der Seele vorgeht, mittelbar, durch allerhand Zeichen ausdrüken. Scopas, oder wer der Künstler seyn mag, dessen Meißel die Niobe gebildet hat, konnte das tödtliche Entsetzen dieser unglüklichen Mutter unmittelbar in ihrem Gesicht ausdrüken, und Agesander nebst seinen Gehülfen (*) hatten, um den heftigsten Schmerz des Laocoons auszudrüken, nicht nöthig die Zeichen des Schreyens oder Heulens zu Hülfe zu nehmen. Die leidende Seele zeiget sich dem Aug und auf dem ganzen Körper, das Gehör braucht nicht gerührt zu werden. Dieses mußte Virgilius zu Hülfe nehmen, weil sich Gesichtszüge und Stellung des Körpers nicht so beschreiben lassen, daß die Seele sichtbar wird. Der Bildhauer konnte den Schmerz selbst ausdrüken; der Dichter mußte ein Zeichen desselben fühlen lassen.

(*) S. Winkelmanns Gesch. der Kunst II Th. S. 347

Die Hülfsmittel zum Erhabenen, die in dem Ausdruk liegen, scheinet Longinus für die redenden Künste sehr richtig angegeben zu haben, wie schon vorher erinnert worden. Er nennt drey Gattungen derselben; schikliche Figuren, sowol grammatische, als rhetorische; eine gute Wahl des Ausdruks und einen der Größe der Sach angemessenen Ton, und die dazu nöthige Zusammenfügung der Rede. (*) Wie durch diese verschiedenen Hülfsmittel die Vorstellungen, denen es sonst nicht an innerlicher Größe fehlet, noch grösser erscheinen und bis zum Erhabenen steigen, zeiget dieser scharfsinnige Kunstrichter weitläuftig, (*) und verdient hierüber mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdruks das Erhabene der Vorstellung auf eine doppelte Weise herausbringen kann; 1) dadurch, daß Vorstellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht fassen, durch die Entwiklung oder durch Einkleidung groß und erhaben erscheinen; 2) daß der feyerliche oder lebhafte Ton uns reizt und gleichsam zwingt, uns die Sachen groß vorzustellen. Beydes verdient eine nähere Betrachtung.

(*) VIII Absch. §. 1.

(*) im XVI u. f. f. Abschnitten.

Daß grosse Vorstellungen bisweilen erst durch Entwiklung Erhaben werden, weil wir sie ohne diese nicht fassen oder abmessen könnten, beweisen die schon vorher angeführten Beyspiele von der Ewigkeit überhaupt, und besonders von der Ewigkeit Gottes. So kann auch durch mancherley Arten der Einkleidung die Hoheit abgezogener Vorstellungen, begreiflich oder rührend werden. Wir fühlen nichts Erhabenes, wenn man uns sagt, Gott habe alles mit Weisheit geordnet; Salomon kleidet dieses so ein, daß es Erhaben wird. (*) Durch Bilder, Gleichnisse, und besonders durch Belebung des Leblosen und der abgezogenen Begriffe, können Vorstellungen, die sonst wenig Kraft haben würden, bis zum Erstaunen kräftig werden. Wer erstaunt nicht, wenn Haller von dem Erfinder des Schießpulvers den wunderbaren Ausdruk braucht: Er schaft dem Donner Brüder! hier kommt das Erhabene blos von der Einkleidung. Die Poesien der Hebräer geben unzählige fürtrefliche Beyspiele von solcher Erhebung der Vorstellungen, die sich für die Dichtkunst vorzüglich schiket, ob sie gleich der Beredsamkeit nicht ganz verboten ist. (†)

(*) Spr. Sal. VIII 27/31.

Daß der Ton der Rede, die blos grammatischen Figuren, die Wahl vollklingender und edler, auch bisweilen ungewöhnlicher, oder schikliche Nebenbegriffe erwekender Wörter, ernsthaften und an sich wichtigen Vorstellungen etwas Erhabenes mittheilen können, läßt sich gleich begreifen und durch Beyspiele fühlbar machen. Der Eindruk, den eine Sache auf uns machen soll, kommt zum Theil von der Faßung her, in welcher wir uns befinden. Das blos mechanische der Rede sezt uns oft in die eigentlichste und beste Faßung, am lebhaftesten gerührt zu werden. Wer schon durch den Ton der Rede geschrekt wird, auf den macht eine schrekhafte Vorstellung einen desto lebhaftern Eindruk, und der feyerliche Ton und Gang der Rede macht oft, daß Vorstellungen von mittelmäßiger Kraft die ganze Seel ergreifen. Daher wird begreiflich, daß ein Theil der Kraft des Erhabenen blos in dem Mechanischen des Ausdruks liegen könne. Beyspiele hievon geben fast alle Chöre in den griechischen Tragödien, und in Klopstoks Meßias ist kaum eine Seite, wo man nicht mehr, als eines antrift; weil nie ein Dichter so durchaus den hohen Ton getroffen hat, wie dieser.

Es

(†) Man sehe hierüber Lowths Vorlesungen über die Poesie der Hebräer in der XIII u. f. f. Lectionen.

Es würde ein sehr unnützes Unternehmen seyn, Regeln aufzusuchen, wie das Große im Ausdruk zu erhalten sey. Wenn der Geist und das Herz des Redners und des Dichters von dem Gegenstand ganz eingenommen und gerührt sind, so bilden sich die Wörter und Redensarten von selbst so auf der Zunge, als wenn ein Theil des innern Lebens sich in den todten Buchstaben ergösse; wenn nur der Dichter sonst den ganzen Reichthum und die Mechanik seiner Sprache besitzt. Also ist das allgemeineste Mittel zum Erhabenen in der Schreibart zugelangen, ein von dem Gegenstand ganz durchdrungener Geist und ein von der Stärke der Empfindungen aufgeschwollenes Herz. Wie Erhaben ströhmen nicht die Reden des Demosthenes, Cicero und Rousseau; in jenen, bey dem vollen Gefühl der Gefahr, womit die Freyheit ihres Vaterlandes bedroht wird; in diesem, wenn er die Rechte der Menschlichkeit zu retten sucht, von deren Heiligkeit er so ganz durchdrungen ist? Also sind eine lebhafte Vorstellungskraft und ein warmes Herz zugleich die würkenden Ursachen erhabener Vorstellungen und des erhabenen Ausdruks. Freylich muß zu dem letztern die allgemeine Fertigkeit wol zureden, wie Longinus anmerkt, noch hinzukommen.

Dem Erhabenen sind entgegengesetzt das Schwülstige oder falsche Erhabene; das Platte oder Niedrige, und das Frostige: davon wir in besondern Artikeln gesprochen haben.

Erklärung.

(Beredsamkeit.)

Erklären ist so viel, als klar oder verständlich machen; so daß die Erklärung überhaupt ein solcher Theil der Rede ist, wodurch etwas klar gemacht wird. Man braucht aber das Wort besonders von den Fällen, wo der genaue Sinn eines Worts klar, oder wo der Begriff, den das Wort ausdrükt, deutlich gemacht wird. Im ersten Fall erklärt man das Wort oder den Namen der Sache, im andern Fall den Begriff.

Die Redner brauchen beyde Arten der Erklärungen, wie die Philosophen, aber nicht so ofte, weil sie nicht in dem Fall sind, die ersten Begriffe aller Sachen, wovon sie reden, festzusetzen, wie diejenigen Philosophen, welche für Personen schreiben, die Wissenschaften erlernen wollen. Der Redner spricht selten, oder vielleicht gar nie von Materien, die seinen Zuhörern ganz unbekannt sind, und davon er ihnen die Begriffe erklären müßte. Er würde sich daher sehr lächerlich machen, wenn er den steifen Vortrag des Philosophen, jede Materie durch Voransschikung der Erklärung der dabey vorkommenden Begriffe anzufangen, nachahmen wollte, wie ehedem einige unverständige Redner und Schriftsteller in Deutschland, als die Wolffische Methode zu philosophiren noch neu war, gethan haben. Doch muß man auch auf der andern Seite nicht denken, daß der Redner nie erklären dürfe: es kommen Fälle vor, wo die Erklärungen ihm höchst wichtig sind. Die Betrachtung dieser Fälle, und wie der Redner mit der Erklärung verfahren soll, gehören also in die Rhetorik.

Es ist an seinem Ort (*) angemerkt worden, daß die Erklärungen unter die Beweisgründe gehören. Sie werden dem Redner nothwendig, wenn das, was er zu beweisen hat, aus genauer Entwiklung und Gegeneinanderhaltung der Begriffe kann erhärtet werden. In den beweisenden Reden kommt es meistentheils darauf an, daß gezeiget werde, ob ein gewisser allgemeiner Begriff auf eine besondere Sache, auf eine Person, eine That, ein Unternehmen, angewendet werden könne oder nicht. Dieses kann selten geschehen, ohne daß der allgemeine Begriff durch die Erklärung bestimmt und entwikelt werde. Der Redner muß also, wie der Philosoph, eine Fertigkeit im Erklären besitzen. Was hiezu gehöre, und wie man dazu gelange, wird in der Vernunftlehre gezeiget.

(*) Art. Beweisgründe. S. 163.

Nicht nur in den Hauptbeweisen, sondern auch gar oft in Nebensachen, hat der Redner Erklärungen nöthig, um zu zeigen, daß das worauf er dringt schon würklich in den Begriffen seiner Zuhörer liege, und also ohne Widerspruch nicht könne verworfen werden. Er hat tausend Gelegenheiten auf Namenerklärungen zurük zuführen, die ihm weit grössere Dienste thun, als dem Philosophen. Dieser braucht sie blos um verständlich zu seyn; der Redner aber wendet sie zur Ueberredung an. Diese entsteht meistentheils aus der Klarheit sinnlicher Begriffe, die gar oft blos der Erfolg einer etymologischen Erklärung ist. Die meisten Wörter aller Sprachen sind Metaphern, auf deren Ursprung man selten zurükedenkt. Man braucht sie also meistentheils als bloße Töne, die abgezogene Begriffe bezeichnen, da sie doch im Grunde Bilder sind, die dem anschauenden Er-

 kennt-

kenntnis richtige Begriffe der Sachen geben. Wer weiß, daß das Wort Ehe ursprünglich ein Gesetz bedeutet, der kann blos durch eine etymologische Erklärung gewisse Vorurtheile bestreiten. Er kann blos dadurch begreiflich machen, daß diese Verbindung gesetzmäßig seyn müsse. Diese Erklärungen sind in der Beredsamkeit um so viel wichtiger, weil sie durch ihre Neuigkeit überraschen, und weil sie abgezogene Begriffe plötzlich in sinnliche verwandeln.

Bey dem Vortrag der Erklärung verfährt der Redner insgemein ganz anders, als der Philosoph. Denn so wie dieser einen Vernunftschluß in sehr wenig Worten vorträgt, da der Redner oft eine große Rede daraus macht (*), so wendet dieser auch bisweilen einen Haupttheil der Rede dazu an, daß er die Erklärung des Begriffs, worauf die Hauptsach ankommt, weitläuftig ausführet und bestätiget. Andre male hingegen ist er darin kürzer als der Philosoph, weil er mit einem einzigen Wort, und wie im Vorbeygang, den Zuhörer mehr an die wahre Bedeutung des Worts erinnert, als durch eine förmliche Erklärung davon unterrichtet.

(*) S. Beweisarten S. 161.

Ernsthaft.

(Schöne Künste.)

Wenn der Mensch ernsthaft ist, so richtet er eine sorgsame Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, die ihn in diese Gemüthsfaßung setzen. Denn die Ernsthaftigkeit scheinet die Würkung solcher Vorstellungen zu seyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu besorgen ist. Eine ernsthafte Gemüthslage kann demnach zur gewissern Würkung der Werke der Kunst viel beytragen. Darum hat der Künstler bey wichtigen Vorstellungen sich zu bemühen, daß sie sich gleich durch einen ernsthaften Ton ankündigen.

Der Mahler unterstützt die Ernsthaftigkeit seines Inhalts durch einen strengen Ton, wodurch die schönen und hellen Farben ihren Glanz, die sanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein schon kann er das Aug zu ernsthafter Betrachtung des Gegenstandes reizen, so wie ein schwarzer und trauriger Himmel uns in ernsthafte Erwartung eines Gewitters setzet. Der Tonsetzer wird ernsthaft durch einen schweeren Gang der Bewegung; durch häufige und schweere Vorhalte (*), durch plötzliche und ungewöhnliche Ausweichungen, durch chromatische Fortschreitungen und durch Vermeidung lieblicher melismatischer Verzierungen. Der Redner durch schweere volltönende Worte; durch öftere Ausrufungen und Anreden, durch Beschweerungen und Eydschwühre, dergleichen man sowol beym Demosthenes, als in den so genannten Philippischen Reden des Cicero sehr oft antrift. (†) Der epische Dichter unterhält seinen Leser durch den ernsthaften, und bisweilen feyerlichen Ton und Gang seines Verses, fast durchaus in der Ernsthaftigkeit. Und wenn er das Ernsthafte auf das höchste treiben will, so mischt er fürchterliche Nebenbegriffe ein. Beydes Ton und Begriffe sind in folgender Stelle höchst ernsthaft.

(*) S. Vorhalt, auch Dissonanz

— — Bald stand er voll Tiefsinn,
Bald sah' er überall langsam herum und setzte sich wieder
Wie auf hohen unwirthlichen Bergen drohende Wetter
Langsam und Verweilend sich lagern; so saß er und dachte. (*)

(*) Messias II Ges.

Das Ernsthafte bey kleinen und verächtlichen Gegenständen macht eine Art des Scherzhaften und Lächerlichen aus, und kann also beym Spott sehr gute Würkung thun; denn nichts ist poßirlicher als ein ernsthafter Ton der läppischen Gegenständen. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn Scarron in einem ernsthaften Ton sein zerrissenes Kleid besingt? Er vergleicht es mit den ägyptischen Pyramiden, die er also anredet:

Superbes monumens — —
Par l'injure des ans, vous êtes abolis.
— — — —

Il n'est point de ciment que le tems ne dissoude
Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir
Dois je trouver mauvais qu'un mechant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans soit percé par le coude.

Erweiterung.

(Beredsamkeit.)

Longinus giebt folgende Erklärung davon; sie sey eine vollständige Zusammentragung aller, einer Sa-

che

(†) Nur ein Beyspiel aus hunderten, die Cicero geben könnte. Proh Dii immortales! Ubi est ille mos, virtusque Majorum? — — An ego ab eo mandata acciperem, qui senatus mandata contemneret? aut ei cum senatu quidquam commune judicarem, qui Imperatorem Pop. Rom. senatu prohibente obsideret? At quae mandata? arrogantia! Quo stupore! Quo spiritu? Philip. VIII. 8.

che zugehörigen, Umständen und Eigenschaften, wodurch die Hauptvorstellung ihre wahre Gröſse und Stärke erhält. Man kann nämlich eine Sache entweder blos nennen, oder auf die kürzeste Weise nach dem, was ihr wesentlich oder zufällig zukommt, anzeigen, oder man kann sie weitläuftiger nach ihren Eigenschaften, Würkungen und verschiedenen Verhältnissen beschreiben. Wenn also der Redner, nachdem er das, was wesentlich zu seinem Gegenstande gehört, gesagt hat, noch etwas hinzuthut, um die Vorstellung zu verstärken, sie lebhafter zu machen, oder ihr eine weitere Ausdähnung zu geben, so gehört dieses zur Erweiterung. Man setze, daſs ein geistlicher Redner an einer Stelle seiner Rede nöthig habe, die Vorstellung von Gottes Allwissenheit zu erweken. Der Satz: Gott ist allwissend, wär hier das Wesentliche, was er zu sagen hat; thut er hinzu: alles Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige, was würklich geschieht oder blos möglich ist, stellt sich ihm deutlich dar; so ist dieser Zusatz eine Erweiterung.

Der Vortrag des Dichters und des Redners unterscheidet sich von dem Vortrag des forschenden und lehrenden Philosophen hauptsächlich durch die Erweiterungen, die ihnen vorzüglich eigen sind. Bisweilen ist eine ganze Rede, oder ein ganzes Gedicht nichts anders, als ein einziger Gedanken, der durch mancherley Erweiterungen lebhafter und einleuchtender gemacht worden. So ist die siebende Ode des I Buches beym Horaz nichts anders, als eine Erweiterung eines sehr einfachen Gedankens.

Ein wichtiger Theil der Kunst des Redners und Dichters besteht demnach in der Geschiklichkeit zu erweitern; wenigstens ist sie bey dem Redner beynahe die Hauptsache. Wenn man von bekannten Dingen zureden hat; wenn in einer lehrenden Rede alles, was man anzubringen hat, klar und verständlich ist, so sind die Erweiterungen das einzige Mittel der Rede aufzuhelfen, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu reizen und dem Vortrag ästhetische Kraft zu geben.

Die Erweiterung hat sowol bey einzelen Gedanken, oder bey besondern Theilen einer Rede, als bey der ganzen Rede überhaupt statt, deren Würkung beym Schluſs dadurch verstärkt werden kann. In so fern ist sie ein Haupttheil des Beschlusses der Rede, und so sieht sie Cicero an. (*)

(*) Partitiones Orat.

Wenn man das, was wesentlich zu Erwekung gewisser Vorstellungen, zur Ueberzeugung oder zur Rührung gehört, vorgetragen hat; so können wegen der völligen Würkung des Vorgetragenen noch zweyerley Zweifel entstehen. Entweder hat der Zuhörer noch nicht Zeit genug gehabt sich den Vorstellungen so zu überlassen, daſs er ihre völlige Würkung schon gefühlt hätte, denn dazu gehört allemal, nach den Fähigkeiten des Zuhörers, mehr oder weniger Zeit; oder die Vorstellungen haben ihrer Gründlichkeit und Richtigkeit ungeachtet nicht genug ästhetische Kraft, weil sie zu abgezogen, zu einfach, zu speculativ sind. In diesen beyden Fällen muſs der Redner seine Zuflucht zur Erweiterung nehmen. Sie verursachet im erstern Fall eine Verweilung auf den Vorstellungen, von denen man die Würkung erwartet. Der Zuhörer bekommt dadurch Zeit sich den Eindrüken zu überlassen. Es geht bey den offenbaresten Wahrheiten nicht an, daſs der Redner die Sätze so unaufgehalten nach einander vortrage, wie man es bey einem geometrischen Beweis thut. Jeder Satz muſs nothwendig eine Zeitlang der Vorstellungskraft gegenwärtig seyn, wenn man seine Wahrheit recht einleuchtend empfinden soll. Diese Verweilung kann nicht durch Unterbrechung des Vortrages, durch ein Verweilen des Redners erhalten werden; er muſs fortreden. Also bleibet ihm nur das Mittel übrig, das, was er gesagt hat, noch einmal auf eine andre Art zu sagen; etwas hinzuzusetzen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf denselben Begriffen unterhält; dieselbe Hauptsach in einem andern und noch andern Lichte zu zeigen. Dieses heiſst aber den Satz Erweitern. Man kann deswegen bey der Beweisart, die man Induktion nennt (*), diese Erweiterung am leichtesten anbringen, wenn man mehrere Fälle zum deutlichen Begriff der Sachen aussucht, wovon das, was am angezogenen Ort aus dem Xenophon angeführt worden, zum Beyspiel dienen kann. Die Geschiklichkeit, die Zuhörer durch geschikte Erweiterungen eine hinlängliche Weile bey gewissen Hauptvorstellungen aufzuhalten, bis sie ihre Würkung gethan haben, ist ohne Zweifel eines der wichtigsten Talente des Redners, ohne welches die höchste Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit ihm sehr wenig hilft.

(*) S. Beweisarten S. 161.

Eben so nothwendig ist auch die Erweiterung in dem andern Fall, wo das wesentliche der Vorstellun-

lungen gar zu einfach ist. Denn dadurch verliert es seine ästhetische Kraft; es beschäftiget blos den Verstand und hat keine Würkung auf das Gemüth. Was also abstrakt und einfach gesagt worden, weil die Natur der Sachen dieses erfodert, das muß durch die Erweiterung der Einbildungskraft und dem anschauenden Erkenntnis nun auch noch lebhafter, sinnlicher, mit mehrern verstärkenden Nebenbegriffen gesagt werden. So wie Haller, nachdem er gesagt hat:

> Unendlichkeit, wer misset dich?

durch Erweiterung hinzu thut

> Vor dir sind Welten Tag' und Menschen Augenblicke.

Es ist überhaupt offenbar, daß die Kraft der Beredsamkeit grossen Theils von geschikten Erweiterungen abhange, ohne welche die gründlichste Rede troken und ohne Kraft ist. Vielleicht hat der an sich gründliche, aber alle Erweiterungen verschmähende Vortrag der grösten Philosophen, die seit einem halben Jahrhundert in Deutschland ein Licht angezündet, worauf es sonst stolz seyn kann, gar viel dazu beygetragen, daß wir in der Beredsamkeit noch so weit hinter andern Völkern zurüke geblieben sind.

Denen, welchen aufgetragen ist, die Jugend zur Beredsamkeit anzuführen, kann man nicht genung wiederholen, daß sie dieselbe fleißig, aber auch mit hinlänglicher Gründlichkeit in allen Arten der Erweiterungen üben müssen. Aber weh ihnen, wenn sie die wahre Kraft der Erweiterungen nicht fühlen; wenn sie sich einbilden, es komme nur auf die Menge der Wörter, auf bloße Wiederholung derselben Sache in andern Ausdrüken, oder Aufhäufung einer Menge nichtsbedeutender Nebenumständen an.

Wir wünschten zur Aufnahm der wahren Beredsamkeit, daß ein der Sache gewachsener Mann die Arbeit auf sich nehmen möge, diesen wichtigen Theil der Redekunst in seinem ganzen Umfang abzuhandeln. Woher kommt es doch, daß wir eine so grosse Menge critischer Schriften über alles, was zur Dichtkunst gehört, haben, und so sehr wenig, was der noch in der Zeugung liegenden Beredsamkeit aufhelfen könnte?

Erzählung.
(Beredsamkeit.)

Ein Hauptheil derjenigen gerichtlichen Reden, in denen es auf die Beurtheilung einer geschehenen Sache ankommt. Der Zwek der Erzählung ist dem Zuhörer den Verlauf der Sachen so vorzustellen, daß sein Urtheil darüber gelenkt werde. Die alten Lehrer der Redner sind, wie man beym Hermogenes, Cicero und Quintilian sehen kann, sehr weitläuftig hierüber. Da hier die Absicht gar nicht ist den Advocaten Anleitung zu geben, wie durch eine schlaue Erzählung eine böse Sache als gut, oder eine gute als bös vorzustellen sey, sondern vorausgesetzt wird, der Redner wolle das, was er selbst gesehen oder erzählen gehört hat, so wie er die Sachen würklich faßt, wieder erzählen, so werden wir uns nur bey Betrachtung einiger allgemeinen Eigenschaften einer guten Erzählung aufhalten. Die Kunst zu erzählen erfodert eigene Gaben, die man nicht durch Regeln bekommt; alles, was die Critik hier thun kann, ist, daß sie einige Winke und Warnungen giebt.

Die Erzählung ist in der Beredsamkeit gerade das, was das historische Gemähld in der Mahlerey ist: beyde werden durch einerley Eigenschaften gut oder schlecht. Jede Erzählung muß die geschehene Sache klar und wahrhaft oder wahrscheinlich vorstellen, damit der Zuhörer über keinen zur Sache gehörigen Umstand in Ungewißheit oder Zweifel bleibe. Zur Klarheit gehört ausser dem guten und richtigen Ausdruk, wodurch die Begriffe auf das genaueste bestimmt werden, die Ordnung und die Vermeidung alles dessen, was eigentlich zur Sache nicht gehört, was keinen Einflus, weder auf den Ausgang der Sache, noch auf das Urtheil, das man von der Sache fällt, haben kann. Bey jeder Erzählung hat man eine gewisse Absicht, aus welcher beurtheilt werden muß, was zur Sache gehört oder nicht. Der Erzähler muß den Zwek der Erzählung, die Vorstellung, die durch dieselbe in völlige Klarheit kommen soll, auf das deutlichste fassen, um zu beurtheilen, was jeder einzele Umstand dazu beytragen könne. Er muß sich auf das genaueste in die Stelle seiner Zuhörer setzen, um zu erkennen, was sie eigentlich durch seinen Vortrag erfahren wollen oder müssen. Eine nothwendige Eigenschaft der Erzählung in Absicht auf die Klarheit ist die Gruppirung der Sachen, das ist, die genaue Unterscheidung der Haupttheile. Die Erzählung muß nicht so unabgesetzt in einem fortgehen, daß der Zuhörer gar nichts begreife, bis man fertig ist. Sie muß in ihre Hauptperioden abgetheilt seyn, deren jede besonders kann gefaßt werden.

Zur Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit ist vor allen Dingen nothwendig, daß keine Lüke in der Erzählung gelassen, daß nichts übergangen werde, daraus das, was hernach folget, begreiflich wird. Aber dieses ist noch nicht allemal hinlänglich. Gewisse Theile der Erzählung müssen genau, umständlich und durch solche Kleinigkeiten ausgezeichnet seyn, daß der Zuhörer bey der Sache gegenwärtig zu seyn glaubet. Dadurch wird die Erzählung um so mehr wahrscheinlich, da der Zuhörer sich nicht vorstellen kann, daß alles so umständlich würde können bezeichnet werden, wenn sich die Sachen nicht würklich so verhielten. So wie es gewisse Gemählde giebt, von denen man leicht urtheilen kann, daß sie blos aus der Phantasie, nach einem Ideal gemacht sind, andre hingegen, wo man aus verschiedenen sehr zufälligen Kleinigkeiten gewiß erkennt, daß sie nach der Natur gemacht sind; so ist es auch mit den Erzählungen beschaffen, deren Wahrheit oder Erdichtung man aus Kleinigkeiten am besten beurtheilet. Folgendes Beyspiel aus dem Quintilianus (*) kann zur Erläuterung dienen. In portum veni, navim prospexi, quanti veheret interrogavi, de pretio convenit, conscendi, sublatae sunt anchorae, solvimus oram, profecti sumus. Alles dieses sagt im Grunde nichts anders, als die zwey Worte: E portu navigavi. Aber das ausgezeichnete Gemählde macht, daß man die Sache zu sehen glaubt. Da bey jeder Erzählung etwas die Hauptsach ist, das, wornach alles andre beurtheilt wird, diese Hauptsach aber, wie die Hauptgruppe des Mahlers (*) in dem Gemählde, voranstehen und am deutlichsten ins Gesicht fallen muß; so muß der Redner durch Bezeichnung kleiner Umstände, die Hauptsache nahe vor das Gesicht bringen. Darin ist Homer ein grosser Meister der Kunst. Die Hauptsachen heben sich in seinen Gemählden vom Grund heraus, und kommen ganz nahe.

(*) L. IV. C. §. 41.

(*) Gruppe.

Einen grossen Grad der Wahrheit kann auch der Ton der Rede einer Erzählung geben. Ein den Sachen, die man erzählt, völlig angemessener Ton, der sich während der Erzählung immer nach der Beschaffenheit der Dinge, die erzählt werden, abändert, ist beynahe allein hinreichend die ganze Sache wahrscheinlich zu machen; so wie ein falscher Ton, besonders da man zur Unzeit wichtig thut, oder ins declamatorische verfällt, einen sehr grossen Verdacht der Unwahrheit erweken kann. (*)

(*) S. Ton der Rede.

Es erhellet hieraus hinlänglich, daß es eine höchst schweere Sach ist, gut zu erzählen, und vielleicht erfodert kein Theil der Beredsamkeit fleißigere Uebung, als dieser.

Hermogenes unterscheidet drey Hauptgattungen die Erzählung zu behandeln, die einfache, die ausgeführte, die zierliche. Die erste erzählt die Sache schlechtweg, wie sie geschehen ist, ohne sich in irgend eine Art der Ausschweiffung einzulassen. Sie wird da gebraucht, wo die geschehene Sache an sich selbst mit den dabey vorkommenden Umständen hinreichend ist, dem Zuhörer die Begriffe zu geben, die unsrer Absicht gemäß sind. Von dieser Art ist die Erzählung in des Demosthenes Rede gegen den Conon. Die Sache war an sich so klar, daß der natürlichste Vortrag derselben am geschicktesten war, die Zuhörer gegen den Beklagten einzunehmen.

Die ausgeführte Art besteht darin, daß der Redner verschiedenes beybringt, das in der geschehenen Sache nicht offenbar liegt, indem er Ursachen davon angiebt, Absichten aufdekt, und etwa Umstände ergänzt, alles in der Absicht die Sache gut oder schlecht vorzustellen. Er hilft also dem Urtheil des Zuhörers dabey, da er im erstern Fall es ihm gänzlich frey gelassen hat. Diese Art ist nöthig, wo die vorzutragende Sache etwas zweydeutig ist, so daß der Zuhörer, wenn ihm die Sache einfach erzählt würde, auch wol ein ander Urtheil davon fällen, oder sie anders fassen könnte, als es die Absicht des Redners erfodert.

Die zierliche Art trägt die Sache mit Zusätzen vor, welche die Einbildungskraft des Zuhörers einnehmen. Er mischt Bilder und Nebenumstände in die Sache, welche ihn für oder gegen die Begebenheit einnehmen, welche er entweder auf eine vortheilhafte oder verhaßte Weise vorstellt, so daß er das Urtheil des Zuhörers schon in der Erzählung selbst lenkt. Er braucht die Farben der Beredsamkeit sein Gemähld desto kräftiger zu machen. Dieses ist bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunstgriff, der den Sachen den Ausschlag geben kann; und darin war Cicero ein grosser Meister. Man überlege folgende Stelle. Anstatt blos zu sagen: Quinctius trauete dem Versprechen des Nävius, trägt er die Sache so vor: Quia, quod virum bonum *facere* oportebat, id *loquebatur* Naevius; credit Quinctius eum, qui *orationem* bonorum imitaretur, *facta* quoque imitaturum. Dergleichen Wendungen sind um so

so viel würksamer zur Ueberredung, weil der Zuhörer kaum merkt, daß der Redner seinem Urtheil vorgreift.

Es kann zwar geschehen, daß ein Redner seine Erzählung nur nach einer dieser drey Arten vorträgt. Wenn die Sache sehr klar und jedem hinlänglich einleuchtend ist, so thut die erste Art die allerbeste Würkung. Denn so wie ein Grundsatz durch den Beweis, den man davon geben wollte, nicht nur keine Stärke gewinnt, sondern von seiner Kraft verlieret, so geht es einer offenbar guten oder schlechten Sache, durch eine ausgeführte oder zierliche Erzählung. Die andre Art schiket sich für Begebenheiten, die zwar wenigem Zweifel unterworfen, aber doch durch Erläuterung verschiedener Umstände klärer können gemacht werden. Die dritte Art ist für zweifelhafte Fälle. Indessen geschieht es ofte, daß ein Redner alle drey Arten in einer einzigen Erzählung anbringt; nachdem die besondern Theile der Sache mehr oder weniger klar sind.

Erzählung.
(Dichtkunst.)

Eine besondere Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunst bereichert haben; denn es scheinet nicht, daß den Alten diese Dichtungsart bekannt gewesen sey. Die Erzählung kommt darin mit der äsopischen Fabel überein, daß sie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem eigentlichen epischen zurük bleibet, erzählt; sie geht aber von ihr darin ab, daß sie nicht bedeutend ist, wie die Fabel. Der Dichter hat seinen Endzwek bey der Erzählung erreicht, wenn der Leser blos die erzählte Handlung in dem Lichte, darin er sie hat vorstellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Absicht hat. Es läßt sich zwar, wie einer unsrer besten Kunstrichter anmerkt, (*) auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgendwo eine Sittenlehre absöndern. Dennoch ist sie nicht etwan ein in eine sinnliche Geschichte verkleideter Lehrsatz; und das Allegorische ist ihr auf keine Weise nothwendig. Sie ist, sagt er ferner, die heroische oder komische Epopee im kleinen; die erste Anlage dazu, nur die wesentlichsten Bestandtheile derselben in ihrer einfachesten Form. Man kann hinzusetzen, daß sie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeisterung kennt, annihmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyrischen Ton vorgetragen werden, und deswegen nicht zu dieser Gattung gehören, wie die Romanzen.

(*) Schlegel in der Abhandl. über die Eintheil. der Poesie.

Diese Dichtungsart ist in Ansehung des Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; sie kann Handlungen und Thaten, Leidenschaften, herrschende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glüks- und Gemüthsumstände schildern; und in Ansehung des Tones kann sie pathetisch, sittlich oder scherzhaft seyn. Soll sie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verschiedener, angenehm durch einander laufender, Empfindungen erweken, so trift man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich seyn will, wenn seine Absicht ist, nur solche Geschichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verstand der Leser wol bestimmte und auf immer würksame Grundbegriffe oder Grundsätze zurüklassen, so muß er sich weit und mit scharfen Bliken in dem sittlichen Leben der Menschen umsehen. Auch der fleißigste Beobachter der Menschen ist nur selten so glüklich, auf solche claßische Männer seiner eigenen, oder der vergangenen Zeiten zu stoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als canonische Lehren für alle Menschen, anzusehen sind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laster zeigen sich zwar überall, aber höchst selten in dem hellen Licht und in der Gestalt, worin sie zur Lehr oder Warnung sich dem Gemüth unvergeßlich und immer würksam einprägen. So müssen aber die Beyspiele seyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgesetzt, daß die Erzählung in allen Absichten vollkommen sey, bey welcher jeder Leser von gesunder Einsicht mit völliger Empfindung sagt: so muß ich denken, so muß ich handeln, so muß ich niemal handeln, wenn ich noch etwas auf mir selbst halten soll, und die Erzählung muß unvergeßlich als ein Muster dem Geist eingeprägt werden.

Dergleichen Erzählungen wären denn allerdings sehr schätzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieser Dichtart glükwünschen.

Wenn der Inhalt glüklich gefunden oder gewählt ist, so ist noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu übersteigen, die nicht gering ist. Das Erzählen ist überhaupt eine sehr schweere Sache; aber in Versen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach ist und wenig Leidenschaftliches hat, ist höchst schweer.

schweer. Man kann gar zu leicht in das gedähnte, langweilige oder mühesame fallen. Einfalt, Kürze und besonders Naivität sind die Haupteigenschaften dieser Gattung. Man findet daher nur selten Dichter, die sich darin hervorgethan haben. Unter uns haben bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur Hagedorn, Gellert und Wieland sich hierin einen Namen erworben. Aber Wielands moralische Erzählungen machen eine besondere Gattung aus; sie sind meistentheils von zärtlichem und leidenschaftlichen Inhalt, der das Erzählen weniger schweer macht.

Die Araber scheinen einen vorzüglichen Geschmak an dieser Dichtart zu haben, und unter ihren Erzählungen findet man in der That solche, die zu Mustern dienen können. Vielleicht haben die Neuern diesen Zweyg der Dichtkunst aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählung von abentheuerlichen Liebeshändeln, darnach die französischen Dichter ihre Contes gebildet haben, scheinen aus Italien herzukommen.

Es.

(Musik.)

So nennen einige in Deutschland den Ton, der gegen dem untersten Ton unsers Systems, nämlich gegen C, eine reine kleine Terz ausmacht, und zwar deswegen, weil E die große Terz desselben ist. Er wird deswegen auch so bezeichnet ^{b}E. Dieser Ton kommt auf unsern Orgeln und Clavieren nicht vor, sondern an seiner Stelle braucht man die vierte Sayte, oder das Dis.

Wenn man die Länge der untersten Sayte C durch 1 ausdrükt, so müßte die Länge des Es $\frac{5}{6}$ seyn. (*) Dis ist aber nur $\frac{27}{32}$, folglich ist es um $\frac{1}{81}$ oder ein Comma niedriger, als das Es seyn sollte. Dieses giebt deswegen der weichen Tonart des C etwas Empfindliches, wodurch sie zu kläglichem und zärtlichem Ausdruk geschikt wird.

(*) S. Temp.

Evovae.

(Musik.)

Diese sechs Vocalen, aus denen man ein Wort gemacht hat, kommen in den alten Büchern über die Kirchenmusik vor. Man bezeichnet damit das End oder den Schluß der Chorale, die mit den beyden Worten Sæculorum Amen aufhören. Die Töne auf diese zwey Worte sind also das Evovae, wovon die Alten sehr weitläuftigen Unterricht geben, weil der Organist die Verse der Lieder und der Psalmen allemal so schließen mußte, daß der Schluß sich zu dem Anfang eines andern zwischen zwey Versen liegenden Gesanges schikte. Einen weitläuftigen Unterricht davon findet man bey Murschhauser. (†)

Euripides.

Ein tragischer Dichter in Athen, der jüngste von den dreyen, von denen wir noch ganze Trauerspiele haben. Er ist um die 75 Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienser ihre große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater soll ihn erst zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Atheniensern Pankratia genennt worden, und erst, nachdem er in öffentlichen Spielen dieser Leibesübungen den Sieg erhalten, soll er sich auf die Beredsamkeit und Dichtkunst gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweißheit, und war auch einer von den würdigsten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatische Stüke verfertiget, darunter acht satyrisch, die andern tragisch gewesen. Von den erstern ist nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stüke. Er hat funfzehnmal den Preis der dramatischen Dichtkunst erhalten. Man sagt, er habe aus Verdruß über die schlechte Aufführung seiner zweyten Frauen Athen verlassen, und sich zu dem Macedonischen König Archelaus begeben, und sey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit spazieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von dessen Hunden in seinem siebzigsten Jahr zerrissen worden.

Aristoteles räumet ihm unter allen Dichtern, in Absicht auf das tragische oder traurigmachende in seinen Vorstellungen, den ersten Platz ein. Er ist in Ansehung der Größe in den Charaktern seiner handelnden Personen, weit hinter dem Aeschylus zurük. In Ansehung der Regelmäßigkeit seiner Trauerspiele, und der Einfalt der Vorstellung, so wie in Ansehung des Großen, ist er auch dem Sophokles nachzusetzen. Er hat sich wenig Mühe gegeben den Plan seiner Fa-

(†) Academia Musico-poetico bipartita oder hohe Schule der Musicalischen Composition, erster Theil IV Traktat 4. Capit.

Fabeln vollkommen zu machen, und in besondern Fällen scheinet er sich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Personen, der Zeit und den Umständen angemessen seyen, wenn sie nur etwas lehrreiches enthielten. Aber sein nachläßiges Wesen hat, wie der P. Brämoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt sich mehr an die Natur, als an die Kunst, und indem er schrieb, zog er mehr sein empfindendes Herz, als seinen Verstand zu rathe.

Wenn seine Personen uns nicht so oft in Bewundrung ihrer Größe setzen, als des Aeschylus seine, und nicht so männlich sind, als sie Sophokles vorstellt, so empfinden sie Glük und Unglük stärker, und drüken ihre Empfindungen so aus, daß sie in die verborgensten Winkel unsers Herzens dringen und uns zum höchsten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr würklich in der Natur vorhandene als idealische, oder erhöhete Charaktere, aber seine Zeichnungen sind meisterhaft.

In Erfindung tragischer Umständen und trauriger Zufälle, ist er bis zur Verschwendung reich. Von allem dem, was einen Menschen bis zur traurigsten Empfindung rühren kann, scheinet ihm nichts entgangen zu seyn. Die zärtlichen Sayten des Herzens weiß er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchsten Grad zu treiben. Er erwekt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Personen, als Hochachtung. Das Schrekliche und Große hat er nicht gesucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er sich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beschreibungen und bis zum heroisch zärtlichen der Empfindungen schwingt. Von dem erstern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in seinen Bacchantinen einen Beweis, von dem andern wollen wir ein Paar Beyspiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äussersten Gefahr waren, dem Tyrannen Eurysthäus in die Hände zufallen und von ihm ermordet zu werden, sagt das Orakel dem Demopheon, es sey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. *Macaria*, eine Tochter des Herkules, hört dieses von dem Jolaus und sagt ihm:

Ist dann dieses das einzige Mittel zu unsrer Errettung? Jol. Das einzige, denn im übrigen würden wir ganz glüklich seyn. Mac. So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich so bald Macaria hört, daß sie durch einen freywilligen Tod die ihrigen retten können, steht sie nicht einen Augenblick an, ihr Leben anzubieten.

In demselben Stük legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alcmene will ihn abhalten in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden sollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darin umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres besten Beschützers beraubet seyn. Er giebt ihr aber diese großmüthige Antwort. *Des Herkules Söhne werden die Sorge aller deren seyn, die am Leben bleiben werden,* wodurch er nicht allein die Geringschätzung seines eigenen Lebens, sondern den grossen Eindruk, den die Verdienste des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelste ausdrükt.

Uebrigens zeiget sich dieser zärtliche Dichter überall, als einen würdigen Schüler des grossen Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittensprüche, welche er häufig anbringt, gäben eine Sammlung der vornehmsten Lehren der Weltweisheit, so daß man gar deutlich bemerket, er habe es sich als einen Hauptzwek vorgesetzt, die Zuschauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genung den Aberglauben und die falsche Götterlehre seiner Zeit mit sokratischer Stärke anzugreifen. In seiner *Helena* legt er einem Boten folgende Worte in den Mund (*).

(*) Hel. vs. 750 f. f.

„*Ich sehe, wie elend lügenhaft das ganze Wesen der Wahrsager ist. Weder in der Flamme des Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt etwas heilsames für den Menschen, und es ist thöricht nur zu vermuthen, daß die Vögel uns zu Hülfe kommen. — Warum lassen wir uns denn wahr sagen? Lasset uns durch Opfer gutes von den Göttern erbitten und den Wahrsagungen Abschied geben. Noch ist kein Fauler durch die Wahrsagung reich geworden. Klugheit und guter Rath sind die besten Wahrsager. — — — Wer die Götter zu Freunden hat, der besitzt die beste Wahrsagerkunst.*„

Eben so kühn redet er wider die unsittliche Götterlehre seiner Zeit. In dem Trauerspiel Jon sagt dieser Jüngling zum Apollo: *Wie kann dieses recht seyn, daß ihr, die den Sterblichen Gesetze geben,*

selbst unsittlich seyd? Denn wenn diese Geschichten wahr seyn sollten, so werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltsamen Entführungen zur Strafe gefodert werden, du und Neptun und Jupiter, der im Himmel herrscht. — — — Es wäre nicht billig die Menschen in den Fällen anzuklagen, da sie nur die Schandthaten der Götter nachahmen, sondern diese, die die Beyspiele gegeben haben. Seine Götterlehre ist den unverfälschten Einsichten gemäß. Folgendes ist ein fürtreffliches Beyspiel davon. Was ist der Reichthum des Thrones? sagt Jocaste in den Phönizierinnen, — — Alle Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern zu, die Menschen sind blos die Verwalter und Austheiler derselben. Sie nehmen sie wieder, so oft es ihnen beliebt.

Es wäre leicht, eben so herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus diesem philosophischen Dichter anzuführen. Doch müssen wir dabey auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moralischen Sprüchen ofte zur Unzeit übernommen hat. Er bringt sie ofte so an, daß man die handelnde Person, der sie in Mund gelegt werden, aus dem Gesichte verliert und nur den Dichter erblikt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Person oft unwahrscheinlich. Wie wenig sorgfältig er über diesen Punkt gewesen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er die um Schutz flehenden betitelt, fällt Adrast dem Theseus zu Füßen und sagt unter andern: der, welcher im Wolstand ist, sieht, wenn er Verstand hat, auf die Armuth — (die Absicht des Dichters ist zu sagen, daß man müsse durch den Gegenstand gerührt seyn, um demselben gemäß zu handeln,) so wie es nöthig ist, daß der Dichter, wenn er Lieder macht, es mit Lust thue; denn wenn er nicht in der Lust ist und zu Hause Verdruß hat, so kann er andre nicht vergnügen. (*)

(*) Invid. vs. 180 f. f.

Man sieht überhaupt aus jedem Trauerspiel dieses fürtrefflichen Mannes, daß er ein ernsthafter, zärtlicher und etwas melancholischer Dichter gewesen. Man sagt, daß er in seinem Hause viel Betrübnis und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerspiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, geschrieben hat, etwas von dieser Art begegnet. Er fand daher in tragischen Vorstellungen und im klagenden Ton seine Lust. Sein Herz war äusserst zärtlich, der Freude wenig offen, und seine Gemüthsart etwas verdrießlich. Man giebt ausser dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verschiedene Umstände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er soll auf einer Reise eine Gemahlin, die er zärtlich geliebet, zwey Söhne und eine Tochter durch unvorsichtiges Essen giftiger Pilze, verlohren haben. (*) Andere sagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchsten Verdruß gemacht. Und dieses wird dadurch wahrscheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbey gehen läßt, seine wenige Achtung für das weibliche Geschlecht an den Tag zu legen. Diese Materie scheinet sein Lieblingstext zu seyn, so daß er bisweilen recht anstößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere ist er der Natur getreu, wiewol er sie nicht aus der heroischen, sondern mehr aus der gemeinen Natur nihmt. Er zeichnet aber meisterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Personen, wenn man an einigen Orten seine übertriebene Liebe zu Sittensprüchen ausnimmt, sind insgemein höchst natürlich, den Sachen, Umständen und Personen sehr angemessen. Er zeiget darin eine recht große Beredsamkeit, das Schicklichste auf die beste, und oft nachdrüklichste Weise zu sagen. Ich kann mich nicht enthalten nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules von der Wuth, darin er seine Kinder umgebracht hat, wieder zu sich selbst gekommen, und voll schwarzen Grams sich verlauten läßt, daß er sich selbst umbringen wolle, sagt Theseus zu ihm: Du redest wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieses Herkules, der schon so viel überstanden hat, der Wolthäter der Menschen und ihr gröster Freund?

(*) Athen. L. II.

In der Mechanik der Trauerspiele hat Euripides sehr viel weniger Einfalt als Aeschylus und Sophokles. Es ist insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwiklung in den Vorfällen. Die genaueste Beobachtung der Einheit in Ansehung der Zeit und des Orts hat er nicht so hoch geachtet, als die andern, deswegen ist auch nicht alles von so großer Wahrscheinlichkeit. In seiner Andromache geht Orestes von Phthia nach Delphi, bringt daselbst den Neoptolem um, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu sagen. Dies alles geschieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen singt. Eben so wenig streng ist er in Beobachtung des Ueblichen oder des Costume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeisterin der Phädra sagen: Es sey nichts

vollkommenes in der Welt und selbst die Gebäude der besten Meister haben immer noch ihre Fehler; als wenn man zur Zeit des Theseus schon sehr über die Schönheiten der Baukunst raffinirt hätte. Und es schmekt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theseus, wenn Hippolytus sagt, er habe immer so keusch gelebt, daß er nicht einmal die schlüpfrigen Gemählde anzusehen gewohnt sey. Er ist der erste und von den übrig gebliebenen tragischen Dichtern der einzige, der seine Trauerspiele mit einer besondern Art Eingang anfängt, darin eine der handelnden Personen die Zuschauer von dem Inhalt des Stüks unterrichtet, und mit einigen der Personen bekannt macht. Und hierin hat er ofte so wol die Wahrscheinlichkeit überschritten, als zu viel gesagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeschylus noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruk des Sophokles. Aber er ist überall angenehm, herzrührend, und, besonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchst beredt. Fast überall ist er, so weit wir von dem griechischen Vers urtheilen können, sehr wolklingend und überaus besorgt, den Klang des Verses so wol, als einzeler Worte, dem besondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz seine Tragedien sind eines der kostbarsten Ueberbleibsel des Alterthums, welche man niemal genug lesen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn stark nachgeahmt, und besonders seine zärtlichen Scenen, so oft es die Gelegenheit gab, sich sehr zu nutze gemacht.



F.

F.
(Musik.)

Mit diesem Buchstaben nennt und bezeichnet man die sechste Sayte unsers heutigen Tonsystems, der sonst auch Fa genennt wird. In seiner Reinigkeit macht dieser Ton die Quarte von C aus; also ist die Länge seiner Sayte ¾, wenn die von C 1 ist.

Der Ton F bedeutet auch die ganze diatonische Tonleiter, in der harten oder weichen Tonart, davon F der unterste Ton ist. Die Tonleiter beyder Tonarten ist im Art. Tonart zu finden.

F heißt auch der Baßschlüssel oder das Zeichen, womit auf dem Notensystem der Baßstimmen die Linie bezeichnet wird, auf welcher die Note des Tones F zu stehen kömmt.

Fa.
(Musik.)

Bedeutet in der Solmisation nicht nur den Ton F unsers diatonischen Systems, sondern jeden Ton, der in der diatonischen Leiter mit dem vorhergehenden nur einen halben Ton ausmacht. Also unser Ton C, ist das Fa, in der Tonleiter G dur. In der Tonleiter F dur, ist unser B das Fa. Der nächst unter dem Fa liegende halbe Ton wird allemal Mi genennt, und wenn die Tonlehrer von Mi Fa sprechen, so verstehen sie allemal die Lage der zwey auf einander folgenden halben Tönen in der diatonischen Leiter. In den nach den alten Kirchentönen verfertigten Fugen kommen, nach Beschaffenheit des Tones, von diesem Mi Fa beträchtliche Schwierigkeiten vor, daher findet man in den alten Anleitungen zum Satz dieses Mi Fa so oft und mit so vieler Bedenklichkeit erwähnet.

Fabel.
(Dichtkunst.)

Die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts ausmacht, sie sey würklich geschehen, oder blos erdichtet. Aristoteles nennt sie συστασιν των πραγματων, die Beschaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle. Sie ist das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entschliessungen der handelnden Personen seiner Absicht gemäs einflicht. Sein eigentlicher Zwek ist die mannigfaltigen Aeusserungen der menschlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu schildern, die Stärke und Schwäche des Menschen, seine gute und schlechte Seite sehen zulassen, und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schiksals oder seiner eigenen Leidenschaften ist. Er sucht Vorfälle und Begebenheiten von der Beschaffenheit, daß sie alles, was von würkender oder leidender Kraft in der menschlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedicht, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüst, an dem die Edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit sie ihre Würksamkeit ausüben können.

Also ist die Fabel nicht das Wesentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieser Gedichte; sie ist nur da um dem Dichter Gelegenheit zu geben, seine Kenntnis der menschlichen Natur auf die vortheilhafteste Weise an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homerus bey der Ilias die Absicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was sich vor Troja zugetragen, oder daß Sophokles seinen Oedipus geschrieben, blos, um seinen Mitbürgern das Schauspiel des unglüklichen Falles dieses Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel ist nicht, wie die Geschicht, um ihrer selbst willen da, und muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwiklung der Charaktere und Sinnesarten der darin vorkommenden Personen beurtheilt werden. Die beste Fabel ist die, welche dem Dichter die beste Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigste vor Augen zu legen. Jede würkliche oder erdichtete Geschicht oder Begebenheit, in dem Gesichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derselben die Aeusserungen der verschiedenen in dem menschlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abgeschildert werden, wird durch diesen besondern Gesichtspunkt, aus dem man sie ansieht, zur Fabel.

Dem-

Demnach ist die Fabel eine aus der Geschichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den besondern Absichten des Dichters angeordnet. Meistentheils wird sie aus der Geschichte genommen, weil ganz erdichtete Personen und Handlungen unsre Aufmerksamkeit weniger reizen, als solche die wir für würklich halten. Wo Personen und Handlungen völlig erdichtet sind, da muß wenigstens der Ort und die Zeit der Handlung so seyn, daß sie in unsern schon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht bestimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigstens im Anfang, uns wenig reizen. Erst wenn wir durch wiederholtes Lesen mit Zeit, Ort und den Personen näher bekannt worden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber würkliche Begebenheiten, gerade so, wie sie sich zugetragen haben, mit ihren besondern Umständen, werden sich sehr selten zur Fabel brauchen lassen. Die Sachen geschehen selten in der Ordnung, wie der Dichter sie braucht, und wie sie uns am lebhaftesten rühren; es kommen darin Dinge vor, die seiner Absicht im Wege stehen; die Menschen sind dabey nicht allemal gerade in den Umständen, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Diesen Mängeln abzuhelfen richtet der Dichter die Geschichte nach seiner Absicht ein, er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigsten Gegenstände genauer aus, daß wir sie vor unsern Augen zu sehen glauben. Die Fabel hat, in Absicht der Sachen, die geschehen, vor der Geschichte den Vorzug, daß sie uns durch Erdichtung besonderer Umstände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am stärksten intreßirt, vorstellt; vornehmlich aber wie jedes am bequämsten ist, die handelnden Personen von der merkwürdigsten Seite zu zeigen und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu lassen. Deßwegen merkt Aristoteles sehr wol an, daß die Poesie philosophischer und überlegter sey, als die Geschichte. (†) Daher kömmt es, daß wir durch die Geschichte den Menschen nur in einem schwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epischen und dramatischen Gedicht aber in seiner ganzen Natur und in seinem vollen Leben erbliken.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zu der Fabel; entweder fällt er zufälliger Weise darauf, eine sich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geist, womit er diesen Körper beleben will; oder er sucht zur Ausführung eines Endzweks, den er sich vorgesetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach seiner Absicht einrichten. Es ist wahrscheinlich, daß Virgilius durch den ersten Weg auf seine Aeneis gekommen ist. Er mag zufälliger Weise an die Niederlassung des Aeneas in Italien und an die Folgen desselben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen seyn, daß diese Begebenheit eine sehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Ursprung des römischen Reichs und die vom Schiksal selbst den Juliern bestimmte Herrschaft darin, vorzustellen. Also erfand er zu der schon vorhandenen Geschichte den Geist oder die Seele, womit er diesen Körper hernach belebt hat. Homer ist vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag sich vorher vorgesetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechischen Völkerschaften, und auch diese selbst, nach ihren Charaktern zu schildern und ihre Thaten in ein helles Licht zu sehen. Dann mag ihm eingefallen seyn, daß er aus der Geschichte des trojanischen Krieges, worin alle verwikelt gewesen, denjenigen Punkt aufsuchen müsse, der ihm die beste Gelegenheit geben würde, jeden in seinem hellesten Lichte zu zeigen. Dieses sind überhaupt die zwey Wege, wie man in den schönen Künsten auf Erfindungen kömmt, wie an seinem Orte gezeiget worden. (*)

(*) S. Art. Erfindung.

Sehr wichtig ist es für den Dichter, durch welchen Weg er auch auf den Stoff der Fabel gekommen ist, daß er seinen Werth genau und reiflich beurtheile. Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet ist, so sind mehr oder weniger wesentliche Dinge darin, die er nicht ändern darf; da könnte es sich gerade treffen, daß dieses Wesentliche dem Geist des Gedichts im Weg stühnde, oder daß es auch dem, was etwa zur Absicht des Dichters nothwendig hinzu-

(†) Καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστί. Poetic. c. 9.

zugedichtet werden muß, hinderlich wäre, und so könnten sich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten. Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine genaue Bestimmung des Geistes oder der Seele, die man diesem Körper zu geben gedenkt, erfodert. Denn wenn da etwas ungewisses oder unbestimmtes bleibet, so wird die Erfindung dessen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es ist ein bloßer Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem Pater Le Bossu behaupten, daß das Ganze der Fabel ein bestimmter moralischer Satz seyn müsse; dieses ist eine sehr pedantische Einschränkung; doch fodern wir, daß der Dichter den Charakter des Stüks wol bestimme, daß er die Fabel von mehrern Seiten betrachte, bis er einen bestimmten Eindruk von derselben empfindet, den er auch andern mitzutheilen wünscht. Dieser Eindruk ist das, was wir den Geist der Fabel nennen. Beyspiele, wie der besondere Gesichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel ansehen, das Zufällige in derselben bestimmt, haben wir an der von den drey griechischen Trauerspieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Clytemnestra. Aus dem Trauerspiel des Aeschylus, das den Namen Coephoren trägt, sehen wir deutlich, daß den Dichter in dieser Fabel vorzüglich die Vorstellung der Strafe gerührt hat, welche früh oder spàth auf grosse Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel ist auf den finstern Ton gestimmt, der dieser Vorstellung gemäß ist. Daher kömmt die Erdichtung des schrekhaften Traumes der Clytemnestra, des ängstlichen Versöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entsetzliche, was von dem Meuchelmord dieses Königs erzählt wird, das böse Gewissen des Aegisthus, und endlich, nach vollbrachter That des Orestes, die angehende Tollheit dieses unglüklichen Sohnes. Der Dichter ist durchgehends von dem Haupteindruk geleitet worden.

Sophokles sah die Sach aus einem andern Gesichtspunkte. Ihn rührten hauptsächlich der gottlose Charakter der Clytemnestra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er sich die Elektra vorgestellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwiklung derselben ab. Zu dem Ende hat er die Chrysothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwikeln, und die schöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Asche des Orestes enthielt, wodurch die andre Seite des Charakters der Elektra und zugleich der schändliche Charakter ihrer Mutter in das schönste Licht gesetzt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte gesehen. Ihn rührte hauptsächlich das Niederträchtige und Lasterhafte in dem ganzen Betragen der Clytemnestra und ihres ehebrecherischen Gemahls. Um diese beyden Personen in der niederträchtigsten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Wesentlichen der Fabel die schöne Erdichtung von der Verheyratung der Elecktra an einen armen Landmann, hinzugethan. Nichts war geschikter, als diese Sache an sich selbst, und der tugendhafte und edle Charakter dieses geringen Menschen, um den Aegysthus und die Clytemnestra in dem veràchtlichsten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird also die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter seine Fabel allemal aus einem gewissen Gesichtspunkt anzusehen habe, um sie zu seinem Vorhaben geschikt einzurichten, verständlich werden. Wenn der Dichter darin glüklich gewesen ist, so wird der ganze Plan seines Werks selten mißlingen.

Fabel.

(Die Aesopische.)

Die Erzählung einer geschehenen Sache, in so fern sie ein sittliches Bild ist. Nach Voraussetzung dessen, was von der Natur des Bildes überhaupt angemerkt worden (*), wird sich diese Erklärung ohne viel Umstände entwikeln lassen. 1) Die Fabel ist nicht blos ein besonderer Fall dessen, was man allgemein ausdrüken will, wie das Beyspiel ist. 2) Sie ist ein sittliches Bild, das ist, die Vorstellung, die durch sie anschauend soll erkennt werden, betrifft allemal etwas aus dem sittlichen Leben der Menschen; sie ist ein allgemeiner moralischer Satz, oder auch nur ein Begriff von einem moralischen Wesen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart. Ueberhaupt also ist die abgebildete Sache ein moralischer Satz oder nur ein moralischer Begriff. Dieses ist von der Bedeutung der Fabel zu merken. 3) Das Bild ist eine Erzählung, und dadurch unterscheidet sich die Fabel von andern Bildern. Das, was der sinnlichen Vorstellung vorgelegt wird, ist eine Sache die als würklich geschehen erzählt wird; nicht eine blos mögliche Sache die geschehen könn-

(*) S. Art. Bild S. 170. ff.

könnte, wie viele Beyspiele; nicht eine vorhandene Sache, die beschrieben wird, wie viele Gleichnisse.

Wir wollen uns mit diesen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohne dem ein vergebliches Bemühen ist, wenn man, durch allzu enge Bestimmung der Begriffe von Werken der Kunst, dem Genie Schranken zu setzen sucht.

Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Satz, oder eine Lehre enthalten müsse, sondern, ohne ihre Natur zu verändern, auch blos die genaue Bestimmung eines Begriffs, oder die Beschaffenheit einer Handlung ausdrüke, erhellet hinlänglich aus dem einzigen Beyspiel der Fabel, die der Profet Nathan dem David erzählt, welche blos dienen sollte, diesem König einen sehr einleuchtenden Begriff von der schändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. Die äsopische Fabel von den Fröschen und den Stieren diente blos, um die Situation, in welchen sich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen sich vermehren, recht lebhaft abzuschildern.

Die Absicht der Fabel ist eben die, die man bey allen Bildern hat; wichtige Begriffe und Vorstellungen dem anschauenden Erkenntnis sehr lebhaft und mit großer ästhetischer Kraft vorzubilden. Sie ist ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwischen sinnlichen Gegenständen und abgezogenen Vorstellungen Vergnügen macht, (*) das diesen Vorstellungen eine Kraft giebt und das um so viel schätzbarer ist, je wichtiger die Vorstellung ist, die dadurch dem Geist nicht blos zum Anschauen vorgehalten, sondern gleichsam unauslöschlich eingepräget wird.

(*) S. Aehnlichkeit. Allegorie, Bild.

Man weiß, daß Begriffe und Grundsätze bey den Menschen nicht praktisch werden, als bis sie dieselben nicht blos erkennen, sondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn sie als eine unmittelbare Würkung sinnlicher Eindrüke, nicht als ausser uns erkennt wird, sondern dem Gemüthe gegenwärtig ist. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menschen erniedriget, indem man ihr betrunkene Sclaven vor das Gesicht brachte. Auf eine ähnliche Weise läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erwekt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als das Beyspiel. Die Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist bey ihr entfernter, reizt also die Aufmerksamkeit stärker, (*) und begleitet den Eindruk mit Vergnügen.

(*) S. im Art. Aehnlichkeit die 14 Seite.

Die Aesopische Fabel ist demnach ein Werk, wodurch der Zwek der Kunst auf die unmittelbarste und kräftigste Weise erreicht wird. Sie ist keinesweges, wie sie bisweilen vorgestellt wird, eine Erfindung, Kindern die Wahrheit einzuprägen, sondern eine auch dem stärksten männlichen Geist angemessene Nahrung. Aesopus war ein Mann, und suchte Männer durch seine Fabeln zu belehren. Sie beschäftiget sich nicht blos mit gemeinen Wahrheiten, sondern auch mit solchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verstandes entdekt werden.

Sie scheinet in allen Absichten das vornehmste Mittel sowol schon bekannte und leichte, als neue und schweere praktische Wahrheiten der Vorstellungskraft einzuverleiben. Denn ausser den Vortheilen, die sie mit allen Bildern gemein hat, besitzt sie noch eigene. Durch das seltsame, neue und oft wunderbare, wird die Aufmerksamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und ausser unsern Angelegenheiten liegenden Gesichtspunkt, woraus wir die Handlung sehen, wird dem Gemüthe der Beyfall abgezwungen; dem Vorurtheil und dem Selbstbetrug wird der Weg versperret. Wir sehen handelnde Wesen von einer Art, daß wir weder für sie, noch gegen sie eingenommen sind; wir empfinden blos Neugierde zu sehen, wie sie handeln, und fällen von dem was wir sehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns selbst wahrnehmen. Wir sehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyisch sind, fällen ein unwiederrufliches Urtheil davon, und merken erst hernach, daß wir selbst der Gegenstand unsers Urtheils sind.

Man erzählet von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen seine Gemahlin, sie häßlich und unausstehlich gefunden, daß er plötzlich von dieser Gemüthskrankheit geheilet worden, nachdem er sie in einer Gesellschaft gefunden, wo er sie eine Zeitlang nicht gekennt und sie ohne Vorurtheil, als eine ihm fremde Person beurtheilet hat. Unter dieser fremden Gestalt fand er sie schön und liebenswürdig, und dieses Urtheil konnt er nicht einmal wiederrufen, nachdem er entdekt hatte, daß es seine eigene Frau war. Diese Würkung kann die Fabel ihres allegorischen Wesens halber auf uns haben.

Sie gehört zu den lehrenden Gedichten, und nihmt unter ihnen einen desto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit ist, die sie dem Gemüth einpräget. Fabeln von moralischem und politischem Inhalt, die unter einem Volke so allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprüchwörter sind, könnten das Nachdenken und Reden über sittliche und politische Gegenstände sehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glükliche metaphorische Ausdrüke weitläuftige Beschreibungen ersparen, so kann oft ein Wort, das uns eine Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weitläuftigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt bedenkt, wie sehr viel die Vernunft durch die Cultur der Sprachen gewinnt, (†) so wird man auch einleuchtend erkennen, daß diese Dichtart derselben noch weit grössere Vortheile verschaffen kann, indem eine Fabel, die an sich die Stelle einer weitläuftigen Abhandlung vertreten kann, durch ein einziges Wort in der Vorstellungskraft lebhaft erneuert werden kann.

Aus dem, was von dem Wesen und der Absicht der Fabel gesagt worden, läßt sich auch bestimmen, wie sie beschaffen seyn müsse, um vollkommen zu seyn. Dieses verdienet etwas umständlich angezeiget zu werden.

In Ansehung der Erfindung ist die Fabel vollkommen, wenn sie zwey Eigenschaften hat. 1) Wenn die Vorstellung die sie erwekt, der Geist der Fabel, der insgemein die Moral derselben genennt wird, völlig bestimmt, sehr klar, und denen, für welche die Fabel erfunden worden, wichtig ist. Was ganz bestimmte und klare Begriffe oder Sätze seyen, darf hier nicht erklärt werden; ihre Wichtigkeit aber ist aus dem Einfluß zu beurtheilen, die sie auf die Handlungen der Menschen haben können. Es giebt Fabeln, deren Moral blos belustigend ist, indem sie gewisse Charaktere oder Handlungen, die lächerlich sind, in einem recht comischen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Wolanständige und Schikliche in der Lebensart abzielen; einige sind nur in Beziehung auf das privat Intresse der Menschen wichtig; andre sind wichtige politische Maximen; einige haben Einfluß auf die äussere Wolfarth der Menschen; andre zielen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geistes und des Herzens ab. Also kann die Fabel in Ansehung ihres Werths auf jeder Stufe der Werke des Geschmaks stehen; von dem untersten Grad der blos belustigenden bis auf den höchsten Stafel der, dem ganzen menschlichen Geschlecht wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu sie gehört, und aus der Absicht des Dichters beurtheilt werden. Der Fabeldichter hat bisweilen keine höheren Absichten, als der witzige Epigrammatist, da ein andrer sich auf den höchsten Rang des epischen oder lyrischen Dichters zu erheben sucht. Die Erfindung oder Festsetzung der Moral der Fabel erfodert bisweilen blos einen witzigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moralisten; sie kann aber auch einen sehr tief und groß denkenden Philosophen oder Staatsmann erfodern.

2) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächst die völlige Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, das ist, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darin liegende Moral auf das vollkommenste und bestimmteste zu erkennen geben. Von der völligen Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes ist anderswo hinlänglich gesprochen worden (*); und aus dem, was dort hierüber gesagt worden ist, läßt sich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glüklichen Genies sey; daher man sich nicht wundern darf, daß vollkommene Fabeln etwas selten vorkommen. Bisweilen aber ist es auch, bey der vollkommensten Aehnlichkeit zwischen dem Bild und Gegenbild, dennoch nöthig, daß die Moral wenigstens durch einen Wink angezeiget werde, weil es sonst nicht wol möglich ist, sie bestimmt genug zu errathen; zumal wenn das Gegenbild selbst nur ein besonderer Fall ist, aus welchem denn erst durch einen zweyten Schritt das Allge-

(*) In den Artikeln Allegorie und Bild.

(†) Wem diese Anmerkungen, woraus die große Wichtigkeit der Fabel einleuchtend soll erkennt werden, noch nicht überzeugend genug sind, den verweisen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der Königl. Academie der Wissenschaften zu Berlin befindlich sind, wo das, was hier blos angezeiget wird, ausführlicher erklärt worden. Man sehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1758. in der Abhandlung, Analyse de la raison betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1767. die Abhandlung sur l'Influenc reciproque du langage sur la raison et de la raison sur le langage.

Allgemeine muß heraus gezogen werden. So bekömmt die Fabel des Aesopus von den Fröschen und Stieren dadurch ihre genaueste Bestimmung, daß uns gesagt wird, der philosophische Dichter habe sie bey Gelegenheit der Verheyratung eines reichen, aber bösen und gewaltthätigen Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröschen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen völlig bekannten Sachen hergenommen sey, weil es alsdenn mit desto grösserer Klarheit in die Augen fällt, und auch desto leichter im Gedächtnis bleibet. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung genommen werden, oder wenn die Handlung selbst ein wenig bekanntes Intresse hat, so macht die ganze Sache weniger Eindruk, und kann nicht so leicht wieder ins Gedächtnis zurük gebracht werden. Am besten ist es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenständen hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleinesten Umstände in der Erzählung bedeutend seyen; aber je mehr sie es sind, je vollkommener ist die Fabel. Dieses aber ist nothwendig, daß die handelnden Wesen einen bestimmten, und uns schon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch seine List; die Gans, die durch ihre Dummheit bekannt sind; denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verschiedenes, das zur Handlung gehört und bedeutend ist, hinzudenken können.

Es ist in dem Artikel über die Aehnlichkeit angemerkt worden, daß sie um so viel mehr Vergnügen mache, je entfernter das Bild und Gegenbild von einander sind; daraus läßt sich abnehmen, daß die Fabeln, darin die handelnden Wesen Menschen sind, weniger Reiz haben, als die thierischen. Daß man aber selten leblose Dinge, die noch entfernter sind, statt der Thiere zur Handlung brauchen kann, kömmt daher, weil in diesem Falle die Aehnlichkeit selten genau genug ist. Dieses sey von der Erfindung der Fabel gesagt.

Der Vortrag und Ausdruk derselben kann auch sehr viel zu ihrer Vollkommenheit beytragen. Hiebey ist nichts so wichtig als Einfalt, Kürze und Naivität. Der Ton der Erzählung muß seine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Diese kann einen ganz ernsthaften, oder einen ganz lustigen, einen gemeinen und so zu sagen häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; also muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denselben annehmen. Manche Fabel wird dadurch gut, daß sie in einem kalten Ton erzählt wird; andern steht der lustige, etwas schnakische, andern so gar der erhabene, enthusiastische Ton am besten. Aber überall muß man die höchste Klarheit und Einfalt zu erreichen suchen, damit der Leser ohne Müh und ohne Zerstreuung der Aufmerksamkeit währender Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vors Gesicht komme. Wenn man alle Schwierigkeiten, die sich bey dem Vortrag der Fabel eräugnen, bedenkt, so kann man mit Wahrheit davon sagen, parvum opus, at non tenuis gloria. Es scheinet eine Kleinigkeit zu seyn, eine so kleine Handlung zu erzählen; aber der gröste Verstand und der feineste, sicherste Geschmak können dabey nicht vermißt werden, wenn der Vortrag vollkommen seyn soll.

Die alten Kunstrichter haben viel von den Gattungen der Fabeln geschrieben, das uns hier nicht wichtig genug scheinet; man kann hierüber Lessings zweyte Abhandlung hinter seinen Fabeln nachlesen. Es ist kaum eine Dichtungsart, darin mehr Mannigfaltigkeit, sowol in Ansehung des wesentlichen Theiles, als der Form, anzutreffen wäre.

Diese Fabel ist eine der ältesten, oder ersten Früchte des rednerischen Genies. Die Allegorie, aus der sie vermuthlich entstanden ist, war ein aus Noth erfundener Kunstgriff, sich verständlich auszudrüken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkührliche Zeichen an den Tag zu legen. Man sehe, was Warburton hierüber angemerkt hat. (*) Die klügsten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über sittliche und politische Angelegenheiten schärfer, als andre nachdenken, fallen natürlicher Weise, wenn sie ihre Bemerkungen mittheilen wollen, auf die Fabel. Wo man etwa unter Menschen vom niedrigsten Rang, die selten allgemeine Sätze ohne Bilder ausdrüken können, einen vorzüglich verständigen Mann antrift, da wird man allemal finden, daß er Beyspiele, Allegorie und halbreife Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das seine Beobachtung ihm angegeben, auszudrüken hat.

(*) Warb. Göttliche Sendung Mosis im 1 Theile.

Also

Also ist die Fabel nicht die Erfindung irgend eines besondern Volks oder eines besondern Weltalters. Man hat um ihren Ursprung aufzusuchen nicht nöthig, wie bisweilen geschieht, nach Indien oder nach Persien zu gehen; sie ist in allen Ländern einheimisch, ob gleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine seltene Gabe ist, und einen seltenen, scharfen Verstand erfodert. Der vollkommenste Fabeldichter, den man kennt, ist ohne Zweifel der phrygische Philosoph Aesopus, von dem wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. Die so erfindungsreichen Griechen haben sich meistentheils begnügt, die Fabeln dieses Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen, (*) und haben sich selten getraut neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmster Fabeldichter Phädrus, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

(*) S. Aesopus.

Die späthern Völker scheinen mehr Muth gehabt zu haben sich in diese Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutschen Fabeln, die in dem Zeitraum, da die alten schwäbischen Dichter geblüht haben, gedichtet worden, geben einen Beweis davon (†). In unsern Zeiten haben mehrere deutsche Dichter sich vorzüglich in dieser Art hervorgethan. Unter diesen verdient Hagedorn, nicht blos darum, weil er in dem schönsten Zeitalter der deutschen Dichtkunst, der Zeit nach, der erste gewesen, die oberste Stelle; aber Gellert hat den Ruhm der deutschen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein scharfsinniger Kopf hat eine neue und in gewissen Absichten sehr glüklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umgekehrt; er sezt die Thiere an die Stelle der Menschen, und diese vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird. Ein Beyspiel davon findet man in den critischen Briefen, die 1746 in Zürich herausgekommen sind auf der 185 Seite. Ueberhaupt wird man auch in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieser Sammlung verschiedene sehr gründliche Anmerkungen über die äsopische Fabel antreffen. Die bekannten Werke unsrer Kunstrichter, darin von der Natur und Beschaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen, würde überflüßig seyn.

(†) Man sehe die Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger, die Bodmer herausgegeben, u. die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

Falsch.

(Schöne Künste.)

Da wir hier das Falsche blos in Absicht auf die schönen Künste betrachten, so können wir, ohne uns in tiefsinnige metaphysische Betrachtungen des Wahren und Falschen einzulassen, die Begriffe desselben festsetzen. Wir nennen nur dasjenige falsch, was uns als würklich vorhanden vorgestellt wird, ob es gleich den Empfindungen oder Vorstellungen, die wir gewiß und ungezweifelt haben, widerspricht. Die Dinge, deren Würklichkeit wir fühlen, sind entweder Vorstellungen oder Empfindungen, das ist, Begriffe von der Beschaffenheit der Sache, Urtheile, die aus den Begriffen entstehen, oder angenehme oder unangenehme Eindrüke, und Zuneigung oder Abneigung, woraus unsre Entschliessungen folgen. Hieraus läßt sich jede Art des Falschen bestimmen.

Falsche Begriffe sind solche, die uns die Beschaffenheit einer Sache auf eine Art vorstellen, die den Begriffen, die wir würklich haben, widerspricht. Man sagt von dem Mahler, er habe falsch gezeichnet, wenn in der Größe, oder in den Verhältnißen, oder in der Form der gezeichneten Dingen etwas ist, das den in uns vorhandenen Begriffen widerspricht; man sagt in der Musik von einem Spieler, er habe falsch gegriffen, wenn die Töne, die er angiebt, denen, die wir haben erwarten können, widersprechen. Man schreibt dem Redner und Dichter falschen Witz zu, wenn seine Anspielungen, Vergleichungen und Bilder keine würkliche Aehnlichkeit mit den Sachen haben, die er uns dadurch bezeichnen will; man sagt, er habe falsche Begriffe, wenn er uns Sachen als vorhanden, oder als geschehen erzählt, die dem, was klar in unsrer Vorstellung liegt, widersprechen. Ein falscher Gedanken ist ein Urtheil, das als der Erfolg von solchen Begriffen angegeben wird, die in unsrer Vorstellung einen ganz andern Erfolg haben.

Wie nun das Wahre große ästhetische Kraft haben kann (*), und also ein Gegenstand der schönen Künste ist, so muß das Falsche als etwas, das in den Künsten auf das sorgfältigste zu vermeiden ist, angesehen werden; denn der Widerspruch, den wir bey dem Falschen fühlen, beleidiget und macht, daß wir unsre Vorstellungskraft von dem falschen Gegenstand, und dem, was damit verbunden ist, abziehen.

(*) S. Kraft.

ziehen. Die Werke der Kunst stellen uns meistentheils Gegenstände, die des Künstlers Phantasie geschaffen hat, als würklich vorhanden dar; die Würkung, die sein Werk auf uns haben soll, kommt großentheils von der Täuschung her, die uns den erdichteten Gegenstand als würklich vorstellt: Bemerken wir hier und da etwas Falsches, so empfinden wir, daß der Gegenstand nicht würklich ist. Der lyrische Dichter bildet uns Empfindungen vor, die gewiße Gegenstände in ihm rege gemacht haben, und dadurch reizt er uns, daß wir uns in dieselben Empfindungen setzen; so bald wir aber etwas Falsches entdecken, es sey in dem Gegenstand oder in seinen Empfindungen, so verschwindet die Täuschung, und wir bleiben kalt.

Darum muß in den Werken der Kunst alles wahr, alles nach unsern Vorstellungen und Empfindungen möglich, und, wenn es die größte Kraft haben soll, natürlich, oder gar nothwendig seyn.

Dieses erreicht nur der Künstler, dessen Genie stark genug, und dessen Kenntnis und Erfahrung groß genug ist, seinen Vorstellungen und Empfindungen den Grad der Klarheit und der Ausdähnung zu geben, daß er alles, was zur Beschaffenheit der Dinge gehört, klar und bestimmt sieht oder empfindet.

Liegt das Falsche in dem Wesentlichen des Werks, so wird das ganze Werk schlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebensachen, so bekömmt es dadurch Flecken und Fehler, die seinen Werth und den Eindruck, den es machen soll, vermindern. Das Falsche kömmt entweder aus einem Mangel des Genies, oder der Aufmerksamkeit her. Wer nicht vermögend ist, seinen klaren Vorstellungen eine hinlängliche Ausdähnung zu geben, um das einzele darin richtig zu sehen, oder wer zu nachläßig ist, in besondern Fällen dieses zu thun, der läuft allemal Gefahr, falsch zu fassen, oder falsch zu empfinden.

Falsch.

(Musik.)

Man nennt im uneigentlichen Sinn einige Intervalle falsch, nicht als ob sie fehlerhaft wären, sondern blos deswegen, weil der Name, den sie bekommen, sich eigentlich nicht für sie schiket. So hat man einem gewißen Intervall den Namen der falschen Quinte gegeben, weil es, wie die eigentliche Quinte, aus vier diatonischen Graden besteht, ob es gleich keine würkliche Quinte macht, sondern dissonirt. So ist auf unsrer Tonleiter das Intervall H-f eine falsche Quinte, weil es nur aus zwey ganzen, (dem großen und kleinen) Tönen c-d, d-e, und zwey halben Tönen, H-c, e-f besteht, da die wahre Quinte aus drey ganzen und einem halben Ton zusammengesezt ist.

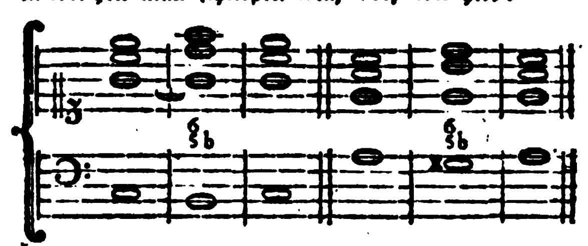
Das eigentliche Verhältnis der falschen Quinte ist 45 : 64, und wird in der Umkehrung (*) zum Tritonus, dessen Verhältnis 32 : 45 ist.

(*) S. Umkehrung.

Auf eine ähnliche Art bekommen auch andre Intervalle Namen, die ihnen eigentlich nicht zukommen, weil sie ihrer Natur nach die wahren Verhältniße der Intervalle, deren Namen sie tragen, nicht haben, noch so, wie sie, können gebraucht werden. So giebt man allen übermäßigen (*) und verminderten Intervallen, die Namen der reinen Intervalle, aus denen sie entstehen, und daher entstehen falsche Terzen, Quarten, Sexten und Oktaven. Der Tritonus ist eine falsche, oder übermäßige Quarte, weil er, ob er gleich auf der vierten Stufe von seinem Fundament steht, wie f-h, um einen halben Ton höher ist, als die wahre Quarte.

(*) S. Uebermäßig.

Gewöhnlich aber giebt man nur der erwähnten kleinen Quinte den Beynamen falsch, indem man die andern Intervalle, die von den reinen abweichen, durch die Beywörter übermäßig oder vermindert bezeichnet. Von dieser falschen Quinte hat auch der Quint-Sexten-Accord, darin sie vorkommt, den Namen des Accords der falschen Quinte. Dieser Accord kömmt auf der großen Septime des Tones, in welchen man schliessen will, vor, wie hier:



und die Quinte darin tritt immer in der Auflösung einen Grad unter sich, da der Baß nothwendig in den nächsten halben Ton über sich schließen muß. Diese Regel leidet nach der Natur der Sache keine Ausnahme, weil jedes Subsemitonum auf den Ton darüber leitet.

Wenn

Wenn man also die kleine Quinte in einem Accord findet, wo so wol sie als der Baß einen andern Gang nehmen, so ist dieses nicht die falsche Quinte, sondern die kleine und consonirende Quinte des verminderten Dreyklanges (*), wie hier:

Die Quinte ist um $\frac{1}{64}$ höher, als die falsche Quinte, und ihr wahres Verhältnis ist 5 : 7 (*).

(*) S. Verminderter Dreyklang.

Falsches Licht.

(Mahlerey.)

Dieser Ausdruk wird gebraucht, wenn ein Gemählde so gesezt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider ist, welches der Mahler in dem Gemählde angenommen hat; wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemählde fällt, in dem Gemählde selbst aber, als von der linken Seite einfallend, vorgestellt wird.

Das falsche Licht kann dem Gemählde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkeler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beste Stellung für die Gemählde ist die, nach welcher alle Theile desselben ein gleich starkes Licht bekommen, weil auf diese Weise das Helle und Dunkele in dem Verhältnis bleibet, das der Mahler ihm gegeben hat. Also müßte in Bildergallerien entweder das Licht gerade von vornen auf die Gemählde fallen; oder noch besser, da dieses in gewissen Stellen blendet, von oben, so daß es sich an alle Seiten des Zimmers gleich stark ausbreitet, so wie in dem runden Salon der Gallerie in Sans-Souci.

Falten.

(Zeichnende Künste.)

So zufällig die Kleider selbst und Falten derselben, besonders für den Menschen sind, so wesentlich sind die Falten der Gewänder in den Gemählden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und zur Harmonie des Ganzen. Die Kunst, die Gewänder, womit Personen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, ist würklich ein richtiger, zugleich aber schweerer Theil der zeichnenden Künste, fürnehmlich aber der Mahlerey. Diese Kunst hat ungemein viel schlaue Veranstaltungen nöthig, um das Auge zu täuschen, und ihm zu schmeicheln, so daß so wol in der Zeichnung der Formen, als in der Farbengebung, und besonders in dem Theil, der das Helle und Dunkle, und die Wiederscheine betrift, fast nichts für unwichtig zu halten ist. Jederman fühlet, daß in einem Gewand die Falten so widersinnig, so seltsam und verworren seyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenständen abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben so seltsame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das hervorstehende in den Falten hell, das eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus- oder eingebogen ist, eine andre Farbe bekommet.

Hieraus läßt sich begreifen, wie durch ungeschikte Falten alle Ruh und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemähldes kann zerstöhrt werden, und wie dieser üblen Folgen halber, ein so unbeträchtlich scheinender Theil der Kunst ganz wichtig wird. Wir wollen das Wesentlichste, worauf der Zeichner und Mahler zu sehen haben, anführen, um die jungen Künstler, die dieses etwa lesen möchten, zu genauem Nachdenken über diesen Theil der Kunst zu vermögen.

In Ansehung der Form, sind drey Dinge sorgfältig zu vermeiden. 1) Falten die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren, mit ganz spitzigen Winkeln verursachen. Das Aug liebet überall die Rundungen, über deren Umrisse es sanft hinglitschen kann; hingegen ist ihm das ekigte und besonders das spitzige, wo es den Sachen nicht schlechterdings wesentlich ist, höchst unangenehm. Die Falten müssen sanfte und allmählige Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landschaft, nicht Eken und Hölen, wie ein Haufen großer über einander geworffener Klumpen von Felsen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte sich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorstehen muß, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieses Punkts halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, so daß man der Bekleidung ungeachtet, die Lage und Beugungen der bedekten Gliedmaaßen, mehr merken, als deutlich sehen könne. Denn so genau anklebend an den Gliedern müssen die Gewänder auch nicht seyn, wie die naße Leinwand. 3) Auch ist das

das häufige allzukleine in den Falten zu vermeiden; sie müssen wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, wenig und große Massen ausmachen, so daß jede kleine nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet ist.

In Rüksicht auf die Haltung und Harmonie der Farben scheinet dieses die wichtigste Regel zu seyn, die schon da Vinci gegeben hat; (*) Falten, in deren Tiefe sehr dunkle Schatten seyn müßten, sollen nicht an den Stellen des Gewandes kommen, auf welche das stärkste Licht fällt; und im Gegentheil, sollen an den dunkeln Stellen keine Falten so herausstehen, daß ein starkes Licht auf sie fallen müßte. Hernach aber muß auch besonders in Absicht auf die Theile, auf denen die Hauptmasse des Lichts fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es sonst nicht möglich ist, der Hauptmasse des Lichts die wahre Haltung zu geben. Mahler die sich einbilden, es sey schon genug, daß sie die Falten nicht aus dem Kopf, sondern nach der Natur, wie sie etwa an einem bekleideten Gliedermann liegen, nachmachen, betrügen sich. Denn schon in der Natur können sie schlecht und dem Gemählde verderblich seyn. Ein feiner Kenner sagt, er habe in der französischen Academie in Rom den Direktor und zwölf Academisten beysammen gesehen, welche ihr lebendiges Model zu bekleiden und die Falten in gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zugebracht haben, ehe ihrem Geschmak Genüge geschehen. (†)

(*) Traité de la peinture chap. CCLVIII.

Dieser Theil der Kunst erfodert einen großen Geschmak, so gut als irgend ein anderer. Darum übertrift Raphael auch hierin alle Mahler, so wie er sie in Zeichnung und Ausdruk übertrift. Diesen großen Mann müssen angehende Künstler zum Muster nehmen. Uebrigens verdienet vorzüglich über diese Sache da Vinci, und der eben angezogene Kenner, nachgelesen zu werden. (††)

Fantasiren; Fantasie.

(Musik.)

Wenn ein Tonkünstler ein Stük, so wie er es allmählig in Gedanken setzet, so fort auf einem Instrumente spielt; oder wenn er nicht ein schon vorhandenes Stük spielt, sondern eines, das er während dem Spielen erfindet, so sagt man, er fantasire. Also gehört zum Fantasiren eine große Fertigkeit im Satz, besonders, wenn man auf Orgeln, Clavieren oder Harffen vielstimmig fantasirt. Die auf diese Weise gespielten Stüke werden Fantasien genennt, was für einen Charakter sie sonst an sich haben. Ofte fantasirt man ohne Melodie blos der Harmonie und Modulation halber; oft aber fantasirt man so, daß das Stük den Charakter einer Arie, oder eines Duets, oder eines andern singenden Stüks, mit begleitendem Basse hat. Einige Fantasien schweiffen von einer Gattung in die andre aus, bald in ordentlichem Takt, bald ohne Takt u. s. f.

Die Fantasien von großen Meistern, besonders die, welche aus einer gewissen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeisterung gespielt werden, sind oft, wie die ersten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelassenen Gemüthslage nicht so könnten verfertiget werden.

Es wäre demnach eine wichtige Sache, wenn man ein Mittel hätte, die Fantasien großer Meister aufzuschreiben. Das Mittel ist auch würklich erfunden, und darf nur bekannt gemacht werden, und von geschikten Männern die lezte Bearbeitung zur Vollkommenheit bekommen.

In den Transactionen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften in London befindet sich in der 483 Numer, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufsatz, in welchem ein englischer Geistlicher, Namens Creed, den Entwurf zu einer Maschine angiebt, welche ein Tonstük, indem es gespielt wird, in Noten setzt. (†††) Nicht lang hernach nämlich 1749 hat ein auswärtiges Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften von Berlin derselben eröfnet, daß er seit einiger Zeit an einem Clavier arbeite, das die Fantasien in Noten setzen könne, sich aber genöthiget sehe, die Sache wegen Mangel an einem geschikten Arbeiter aufzugeben; er schikte zugleich der Academie seinen Entwurf davon. Dieser Veranlasung haben wir die Erfindung des holfeldischen Setz-

(†) S. Köremons Natur und Kunst in Gemählden 1 Theil 18 Kap.

(††) Traité de la peint. Chap. 158 - 164 und das ganze 18 Kap. bey Köremon.

(†††) A Letter from Mr. John Freke - - inclosing a paper of Mr. Creed concerning a Machine to write down Extempore Voluntaries or other pieces of Music. Transact. Philos. Vol. 44. pag. 445.

Setzinstruments zu danken, die hier näher angezeigt zu werden verdienet.

Denselben Tag, als die Academie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich sie dem, damals noch wenig bekannten, zu mechanischen Erfindungen aber vorzüglich aufgelegten, Mechanikus Holfeld, ohne ihm das geringste von den an die Academie geschickten Zeichnungen zu sagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht gesehen, bis seine Erfindung völlig fertig und ausgeführt gewesen. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieser fürtreffliche Mann seine sinnreich erfundene Maschine. Sie ist so eingerichtet, daß sie ohne alle Weitläuftigkeit auf jedes Clavier, von der Art, die man hier zu Lande Flügel nennt, gesetzt werden kann, und alsdenn jedes, bis auf die kleineste Manier im Spielen, genau aufzeichnet. Verschiedene Liebhaber hatten sich bey dem Erfinder gemeldet, um dieses Instrument zu haben; weil aber keiner Miene machte die Erfindung daran auf eine anständige Art zu belohnen, so blieb sie, so wie ein von demselben Künstler erfundenes Clavier, mit Darm-Saiten und einem Bogen von Pferdhaaren, bey dem Erfinder liegen. Nach seinem Tode (*) kaufte die Academie der Wissenschaften das Instrument, und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen. (†)

(*) im Frühjahr 1770.

Was übrigens die Kunst des Fantasirens betrift, was für Hülfsmittel man habe, dasselbe zu erleichtern, und was bey den verschiedenen Arten desselben zu bedenken sey, darüber wird man in Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, so wol im ersten als im zweyten Theile, in eigenen Capiteln, viel nützliches antreffen.

(†) Aus dieser Erzählung wird sich beurtheilen lassen, wie viel unrichtiges über dieses Instrument und seinen Erfinder in Herrn Stähelins Nachricht von dem Zustand der Musik in Rußland gesagt worden. Dieser Aufsatz befindet sich in Haigolds Beylagen zum neuveränderten Rußland II Theile.

1. Es ist nicht wahr, daß Holfeld die an die Academie geschickten Zeichnungen gesehen, ehe er sein Instrument gemacht hat.

2. Es ist nicht wahr, daß der Erfinder die Maschine selbst aus Verdruß wieder zernichtet habe.

3. Auch nicht, daß er sie durch einen zufälligen Brand, darin viel von seinen Sachen im Rauch aufgegangen, verlohren habe.

4. Auch ist nicht wahr, daß seine Verdienste unbelohnt geblieben seyen. Der König hat ihm 1765 eine Gnadenpension gegeben, die er bis an sein End genossen hat. Auch ist er dadurch auf eine schmeichelhafte Weise belohnt worden, daß der König seinen Bogenflügel von ihm gefodert, ihn dafür belohnt, und das Instrument, als eine vorzüglich schätzbare Erfindung, in das Neue Schloß hinter Sans-Souci hat setzen lassen.

Farben.
(Mahlerey.)

In der Mahlerey müssen die Farben, aus deren Zusammensetzung das Gemählde entsteht, in einem doppelten Gesichtspunkt betrachtet werden; als Materien, deren körperliches Wesen auf die Würkung und Dauer des Gemähldes einen beträchtlichen Einfluß hat; und dann als blosses Licht, das durch die Mannigfaltigkeit seiner Färbung den Künstler in Stand sezt, die Farben eines jeden sichtbaren Gegenstandes nachzuahmen.

In dem ersten Gesichtspunkt betrachtet, sind die Farben zum Gemählde, was die Materialien, Holz, Stein und Kalk dem Gebäude sind. Die Mahler schreiben auch ihren Farben mehr oder weniger Körper zu, nachdem sie mehr oder weniger davon nehmen müssen, um eine gewisse Würkung davon zu erhalten. Weil man z. B. mit sehr wenig Bleyweiß mehr ausrichtet, als mit viel Kreide, so sagt man, jenes habe mehr Körper.

Der Mahler hat also eine gute Kenntnis des Körperlichen der Farben nöthig; eines Theils, damit er so wol in der Arbeit besser fortkomme, und die Würkung der Farben leichter erhalte, als auch um andern Theils seiner Arbeit eine längere Dauer zu geben. Es giebt Farben, womit man mit einem Pinselstrich mehr ausrichtet, als mit öfterer Ueberarbeitung durch andre Farben; und so giebt es auch Farben, die in den Gemählden sehr lange beynahe dieselbe Kraft behalten, die sie von Anfang gehabt haben, da andre sich gar bald ändern, es sey, daß sie ausblassen, oder daß sie dunkler werden. Zwar kömmt ein Theil dieser verschiedenen Würkungen von der Behandlung des Mahlers her; viel aber kömmt auf die körperliche Natur der Farben an.

Der angehende Mahler, der das Glük hat, seine Kunst von einem guten und aufrichtigen Meister zu lernen, kömmt ohne grosse Mühe zur Kenntnis der körperlichen Eigenschaften der Farben. Aber mancher Lehrer ist zurükhaltend, auch wol neidisch, und manch fürtrefliches Genie fällt einem schlechten Lehrmeister in die Hände; und in diesem Fall muß seine eigene Beobachtung sein Lehrer seyn. Es ist überhaupt gut, daß der Mahler seine ältesten Arbeiten sehr oft wieder ansehe, um die darin allmählig sich äussernden Veränderungen der Farben zu beobachten. Er kann sich auch dadurch etwas helfen, daß er Probegemählde macht, und sie an die Sonne, und an die offene Luft setzet, um das Veränderliche der Farben kennen zu lernen. Grossen Vortheil wird ihm, wenn er nur die Gelegenheit dazu hat, eine fleissige Beobachtung der Werke der besten alten Meister geben, deren Arbeiten schon ein, oder ein Paar Jahrhunderte hinter sich haben. Vorzüglich können blos angelegte Gemählde alter Meister hierin lehrreich seyn, weil man mit ziemlicher Gewißheit die eigentlichen Farben, die sie gebraucht haben, noch erkennen kann. Auf diese Weise kann der Mahler zur Kenntnis des Festen und Dauerhaften der Farben kommen.

Ihren Werth, in Absicht auf die Bearbeitung selbst, das mehr oder weniger Körperliche in ihnen, die Eigenschaft, durch ihre Einmischung in andre, diesen aufzuhelfen, oder sie zu verderben, ihre Stärke durch andre Farben durchzudringen, oder nur als schwache, durchsichtige Deken andrer Farben nüzlich zu seyn, wird der Künstler nie anders, als durch genaues Nachdenken und Beobachten, während der Arbeit selbst kennen lernen. Der scharfsinnigste und nachdenkendste Kopf kömmt hierin natürlicher Weise am weitesten. Der Mahler muß das Genie eines Naturforschers haben, um jede körperliche Veränderung wahrzunehmen, und mit Scharfsinnigkeit ihre Ursache zu entdeken. Ohne dieses Genie ist es nicht wol möglich, ein guter Coloriste zu werden.

In Ansehung der Bestandtheile sind die Farben entweder Erdfarben, oder Gattungen gefärbter, von der Natur erzeugter Erden, wie der Ocher, die grüne, braune, rothe Erden; und diese sind gemeiniglich, wiewol mit Unterschied, die beständigsten, und die auch am meisten Körper haben; oder chimische Farben, die durch die Chymie aus metallischen Materien verfertiget worden. Diesen ist nicht allemal zu trauen, weil sie nicht nur ofte selbst etwas scharfes, beissendes an sich haben, wodurch sie andern Farben, mit denen sie vermischt werden, schädlich sind, sondern auch selbst von den in der Luft befindlichen mineralischen Ausdünstungen angegriffen werden, wiewol es auch sehr schöne und höchst dauerhafte Farben dieser Art giebt. Endlich hat man auch Farben, die durch Zubereitung aus den animalischen und vegetabilischen Körpern verfertigt werden. Allein eine umständliche Beschreibung dieser Gegenstände gehöret nicht hieher. Wer ausführlichere Nachrichten über die Farben sucht, der wird sie unter andern in Dom Pernetys am Rand angezeigten Werke finden. (†).

Weit wesentlicher zur Kunst dienet die Betrachtung der Farben, in so fern man sie als gefärbtes Licht ansieht, womit man jedem gezeichneten Gegenstand das Ansehen eines in der Natur vorhandenen Körpers geben kann. Die Farben selbst, womit die Natur die Körper bemahlt hat, sind von unendlicher Mannigfaltigkeit, und es ist völlig unmöglich, sie alle zu nennen, oder auch nur zu zählen. Dann verursachen die verschiedenen Grade der Stärke des auffallenden Lichts, die Entfernung vom Auge, der Ton der Luft, und die Wiederscheine bey jeder Farbe, wieder mannigfaltige Abänderungen. Dem ersten Anscheine nach ist gar keine Hofnung vorhanden, daß die Kunst des Colorits auch nur einigermaaßen in Regeln zu fassen seyn könnte. Dennoch haben wir Gemählde, darin die Natur bis auf einen hohen Grad der Täuschung nachgeahmt ist. Man muß also die Hofnung nicht aufgeben, diesem Theil der Kunst durch bestimmte und sichere Vorschriften weiter aufzuhelfen.

Den Anfang dazu muß man nothwendig von einem Verzeichnis aller Farben machen, damit jede zu nennen sey, und von der Bestimmung der verschiedenen Modificationen, denen ein und eben dieselbe Farbe unterworfen ist, ohne ihre eigentliche Fär-

(†) Dictionaire portatif de peinture &c. vor welchem Buch eine Abhandlung von dem Praktischen der Kunst ist, darin die verschiedenen Farben beschrieben werden, die in dem Werk selbst, jede unter ihren Namen, nochmals vorkommen.

Färbung zu ändern. Ausser den ersten Versuchen, die da Vinci zu einer solchen Theorie gemacht hat, und die binnen zwey hundert Jahren von keinem Mahler fortgesezt oder erweitert worden, haben zwey scharfsinnige Philosophen und Naturforscher seit kurzem den Weg dazu etwas genauer gebahnt. Wir wollen die noch wenig bekannten Versuche über diese Sache hier anzeigen.

Es ist also zuerst die Frage, in wie weit es möglich sey, alle in der Natur vorkommenden Farben natürlicher Körper in ein Verzeichnis zu bringen, und gleichsam dem Mahler auf seine Platte zu legen, damit er allemal die rechte wählen könne? Den ersten Versuch zur Auflösung dieser Aufgabe hat da Vinci gemacht (*); der berühmte Astronomus Mayer in Göttingen aber, der vor einigen Jahren zu großem Schaden der Wissenschaften verstorben ist, viel weiter fortgesezt. Doch ist zu bedauren, daß die Abhandlung von dieser Sache, die er der göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften vorgelesen, bis izt ungedrukt geblieben ist. Folgendes wird einen Begriff von der Mayerischen Methode geben.

(*) Traité de la peinture Chap. CXXI.

Er nihmt drey Grundfarben an, aus welchen er alle übrigen heraus zu bringen sucht. Diese Grundfarben sind das Rothe, das Gelbe und das Blaue, jedes von der Art, wie sie in dem Regenbogen erscheinen, oder in dem durch ein Prisma gebrochenen Bild der Sonne. Zu Folge einiger Versuche sezt er zum voraus, daß der Unterschied zweyer Farben von derselben Gattung, die um weniger, als den zwölften Theil des Zusazes, von dem die Veränderung herkömmt, unterschieden sind, für unser Auge nicht mehr merklich sey. Dieses ist so zu verstehen. Man mische unter das reine Roth, das eine der drey Grundfarben ist, den zwölften Theil Gelb, so entsteht daher eine Farbe, die sich von der Grundfarbe etwas entfernt. Mischt man etwas mehr, als den zwölften Theil gelbes darunter, so entsteht eine andre rothe Farbe. Nun nihmt man an, daß die auf einander folgenden, aus roth und gelb gemischten Farben, nicht merklich von einander abweichen, als wenn der Unterschied von einer gegen die andre einen zwölften Theil gelber Farbe betrift.

Durch diese Voraussezung wird auf einmal die Anzahl der Farben beynahe völlig bestimmt, und man kann alle würklich verschieden scheinenden Gattungen der Farben in ein Dreyek bringen, wovon folgendes zur Probe dienen kann.

r^{12}				
$r^{11}\ b^{1}$	$r^{11}\ g^{1}$			
$r^{10}\ b^{2}$	$r^{10}\ b^{1}\ g^{1}$	$r^{10}\ g^{2}$		
$r^{9}\ b^{3}$	$r^{9}\ b^{2}\ g$	$r^{9}\ b^{1}\ g^{2}$	$r^{9}\ g^{3}$	
$r^{8}\ b^{4}$	$r^{8}\ b^{3}\ g^{1}$	$r^{8}\ b^{2}\ g^{2}$	$r^{8}\ b^{1}\ g^{3}$	$r^{8}\ g^{4}$

u. s. f.

Man stelle sich vor, daß hier in dem obersten kleinen Vierek, das mit r^{12} bezeichnet ist, die ursprüngliche hauptrothe Farb stehe, die nach und nach mit einem, zwey, drey Theilen des ursprünglichen Blauen versezt werde, und daß die aus diesen Mischungen entstehenden Farben, in die unter einander stehenden Viereke aufgetragen würden, so daß das zweyte Vierek mit der Farbe bemahlt wäre, die aus eilf Theilen roth und einem Theil blau gemischt ist; das dritte Vierek mit der Farbe, die aus 10 Theilen roth und zwey Theilen blau besteht u. s. f. Das vorlezte Vierek in dieser Reyhe würde demnach $r^{1}\ b^{11}$ und das lezte b^{12} seyn.

Dadurch erhält er 91 verschiedene Mischungen dieser drey Farben, die alle, weil weder weiß noch schwarz darunter gemischt ist, einerley Grad des Lichts und der Lebhaftigkeit haben. Hierauf schlägt er vor, mit jeder dieser 91 Mischungen, dem Weissen und dem Schwarzen wieder so zu verfahren, wie mit den drey Hauptfarben. Auf diese Weise würde man 91 dreyekigte Tafeln bekommen, jede Tafel in 91 Viereke eingetheilt, und jedes Vierek mit einer besondern Farbe bemahlt, welche Farben zusammen alle möglichen, unserm Aug zu unterscheidenden Haupt- und Mittelfarben wie in einem Verzeichniß enthielten.

Herr Lambert (†) merkt aber sehr wol an, daß in dieser Sache noch einige Ungewißheiten übrig sind; die eins Theils daher kommen, daß man nicht weiß, ob der zwölfte Theil der Farbe nach Maaß oder nach Gewicht zu bestimmen ist; andern Theils, weil

(†) S. Memoires de l'Acad. royale des Sciences et Belles Lettres de Prusse. Pour l'An 1768. p. 99.

es noch zweifelhaft scheinet, ob die Stärke der Farben allemal genau durch das Verhältniß der Theile der Grundfarben bestimmt werde. Ferner merkt er an, daß auch noch unausgemacht ist, ob die Farben, in Ansehung des Hellen und Dunkeln, sich auch nur durch 12 merkliche Grade unterscheiden, oder ob man deren mehr machen müsse.

Ohne Zweifel würde die Mahlerey durch die Mayerischen Dreyeke viel gewinnen, und die grossen Coloristen würden dadurch auch in den Stand gesetzt werden, andern ihr Verfahren bey der Farbengebung leichter und bestimmter zu beschreiben. Indessen würde man doch zu viel davon erwarten, wenn man glaubte, daß alsdenn alle Regeln des Colorits ganz bestimmt, wie die Regeln der perspektivischen Zeichnung, würden angegeben werden können. Man könnte alle mögliche Farben vor sich haben, und doch sehr ins Trokene oder auch ins Kalte fallen; denn das Saftige und Warme des Colorits kömmt von verschiedenen Ursachen her, auf welche die Dreyeke keinen Einfluß haben, wie z. B. von den durchscheinenden, oder überlaßirten Farben, von den, auch im stärksten Schatten angebrachten ganzen Farben, von einem geschikten Tokkiren. Denn das schönste Colorit wird gar ofte nicht durch die, würklich auf den Gegenständen liegenden natürlichen Farben, sondern durch ganz andere erhalten. Endlich haben auch einige Farben, in dem vollkommenen Colorit, gewisse Eigenschaften, die mit den verschiedenen Mischungen der drey Hauptfarben, und des Weißen und Schwarzen, keine Verbindung zu haben scheinen, und über deren Erreichung man noch kein Licht haben würde, wenn man gleich die Mayerischen Dreyeke in der größten Vollkommenheit vor sich hätte. Also würden diese Dreyeke alle mögliche Farben, in allen möglichen Graden des Hellen und Dunkeln darstellen: aber in Ansehung des Tones des ganzen Colorits und andrer sehr wesentlichen Eigenschaften desselben, würden sie dem Künstler keine Dienste thun.

Man würde also die 91 Dreyeke vielleicht noch 91 mal verändern, und jedem noch einen besondern Ton geben müssen; und doch ist die Mischung der Farben schon vorher erschöpft worden! Hieraus erhellet nun ganz offenbar, daß das Colorit Eigenschaften habe, die keinesweges von der Mischung der Farben, noch von dem Zusaz des Hellen und Dunkeln herkommen. Ohne Zweifel entstehen sie aus der Behandlung, so daß in dieser die größten Geheimnisse der Farbengebung liegen mögen.

Hieraus läßt sich einigermaaßen abnehmen, was man zu thun hätte, wenn man die Farbengebung auf bestimmte Regeln bringen wollte. Man müßte 1) die Mayerischen Dreyeke mit dem größten Fleiß verfertigen, jedes aber nach den verschiedenen Haupttönen der Farben abändern. 2) Alles, was aus einem genauen Studio der Werke der größten Coloristen, und aus dem Bekenntnis derer, die die meiste Uebung haben, in Ansehung der Behandlung kann angezeiget werden, zusammen sammeln. Diese wären eigentlich Arbeiten einer Mahleracademie, wie die Parisische ist, welche die geschiktesten und erfahrnesten Meister der Kunst zu Mitgliedern annihmt.

Wichtig ist überhaupt, wegen des Schönen in den Farben, was ein großer Meister der Kunst davon anmerkt, und welches einem nachdenkenden Künstler viel entdeken wird. „Die Theile, sagt er, die in Schönheit vollkommener sind, bringen weniger Nuzen mit sich, die aber, so weniger Schönheit haben, sind nützlicher — —, dieses ist in allen Farben und in allen Gestalten. Die drey vollkommenen Farben können nie anders, als gelb, roth und blau seyn, und ist nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nämlich wenn sie gleich weit von allen andern Farben sind; da hingegen die geringen und gemischten unterschiedlicher Art seyn können, nämlich mehr von der einen, oder der andern abhangend, und die geringsten, so von drey Farben gemischt, können unzählig verändert werden. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farb ist, je mehr Vielfältigkeit hat sie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdenn ist sie wie eine todte unbedeutende Sache. (†)"

Farbengebung. Dieses von dem Hrn. v. Hagedorn zuerst gebrauchte Wort ist schiklich, um denjenigen Theil der Kunst auszudrüken, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunst unter sich begreifen: 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen oder Localfarben; 4) die Harmonie; 5) den Ton; und 6) die Behand-

(†) Mengs Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey auf der 6. S.

handlung der Farben. Dieses wird blos zur Erklärung des Worts angemerkt.

Farben.

(Dichtkunst.)

Poetische Farben nennet man alle die Hülfsmittel, deren sich der Dichter bedienet seinen Gegenstand der Einbildungskraft so deutlich darzustellen, als wenn er vor unsern Augen gemahlt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerührt wird, als sie durch die eigentliche Beschreibung, durch den natürlichen Ausdruk geworden wäre.

Du Bos meint, daß die Farben der Dichtkunst das Schiksal der Gedichte bestimmen. Vermuthlich denken einige Dichter eben so, die in der poetischen Mahlerey weder Maaß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Reden sind ein beständiges Gewebe von Bildern und Tropen von der seltsamsten Art. Nicht nur Tugenden und Laster, sondern auch die zufälligsten Begriffe werden zu Personen erhöhet, so daß den Personen selbst wenig zu thun übrig bleibet. Die eigenthümlichen Redensarten werden fast überall vermieden, als wenn sie ganz unbrauchbar wären.

Diese Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorstellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird so überhäuft, daß sie ermüdet. Solcher Ueberfluß schadet, wie die Verschwendung der Zierrathen am Kopfputz und der Kleidung, durch welche das Aug nicht hindurch dringen kann, um das Schöne im Gesicht und der ganzen Gestalt zu sehen. Selbst in lyrischen Stüken, die doch den poetischen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, schiket sich diese Ueppigkeit so wenig, als im Trauerspiel und in dem heroischen Gedicht.

Der Dichter soll bedenken, daß aller dieser Schmuk höhern und wichtigern Eindrüken nothwendig muß untergeordnet seyn. Wozu dienete denn endlich die wolausgezierteste Aussenseite eines Gebäudes, wenn hinter derselben keine Zimmer wären? Jeder Dichter sollte bedenken, daß ein mit aller Einfalt vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verstand intreßirender Gedanke eine größere Würkung thut, als alle Bilder der Phantasie.

Der rechte Gebrauch der poetischen Farben giebt uns von den Einsichten und dem Geschmak eines Dichters und Redners den zuverläßigsten Begriff. Ein glänzendes Colorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung solcher Gegenstände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurük lassen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geschmak. Der gänzliche Mangel poetischer Farben ist noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß. Die größten Dichter, Homer und die tragischen Verfasser der Griechen haben darin einen großen Geschmak gezeiget, daß sie die hellesten Farben auf die Stellen gesezt, die zwar des Zusammenhangs halber unumgänglich nothwendig gewesen, aber einen geringen Eindruk ohne diese Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verstand und dem Herzen Ruhestellen sezt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.

Faßung

(Schöne Künste.)

Jeder besondere Zustand des Gemüthes, der den Vorstellungen und Handlungen einen besondern Ton giebt. Wenn Haller sagt:

> Ein wolgesezt Gemüth kann Galle süße machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth streut;

so zeiget er die Würkung zweyer einander entgegengesetzter Faßungen an; der ruhigen, die sich mehr zu angenehmen als unangenehmen Vorstellungen lenkt; und der verdrießlichen, die geneigt ist, alles von der widrigen Seite zu betrachten.

Es ist eine der wichtigsten, obgleich überall in die Augen fallenden Beobachtungen, daß die Urtheile der Menschen und die Eindrüke, welche die Sachen auf sie machen, also ihr Thun und Leiden vornehmlich durch die Faßung bestimmt werden. So wie derselbe Mensch von dem Geschmak der Speisen ganz anders urtheilet, wenn er hungrig, als wenn er satt ist, so beurtheilet und empfindet man insgemein jede Sache nach Beschaffenheit der Faßung, darin man ist. Dieses hat nicht nur bey den gemeinen Seelen statt, die nie nach wol überlegten Begriffen, sondern blos nach Eindrüken handeln; auch der verständigste Mensch, der welcher die Stimme der Vernunft laut und vernehmlich höret, läßt sich ofte durch die Faßung hinreißen.

Wir wollen diese merkwürdige psychologische Erscheinung hier nur in Rüksicht auf ihre Wichtigkeit in

in Ansehung der schönen Künste betrachten. Bey Verfertigung der Werke der Kunst ist die Faßung des Künstlers, und bey ihrer Würkung die Faßung derer, auf deren Gemüther man würken will, von großem Gewicht.

Wer mit irgend einiger Aufmerksamkeit auf sich selbst, Arbeiten die Nachdenken erfodern, gethan hat, der weiß, wie sehr die Gemüthsfaßung, in welcher man arbeitet, alles erleichtert oder schweer macht. Sich in die zur Arbeit erfoderliche Faßung zu setzen, ist bey jedem Geschäft der erste und wichtigste Punkt; und die Leichtigkeit dieses zu thun, ist kein geringer Theil des Genies, und das, was ingenium versatile genennt wird. Man erleichtert sich die Faßung, wenn man die Aufmerksamkeit von allen andern Dingen, als dem vorhabenden Geschäft abzieht, und dasselbe eine Zeitlang, ehe man an die Ausführung geht, wenn es auch nur ganz summarisch, oder aus einem allgemeinen Gesichtspunkt geschieht, beständig vor Augen hat; welches um so viel leichter geschieht, wenn man erst irgend eine intressante Seite desselben entdekt hat. Ein hoher Grad der vortheilhaften Faßung ist die Begeisterung, von deren Einfluß an seinem Orte gesprochen worden. (*) Wenn der Künstler hierin nicht glüklich gewesen, so wird sein Werk nie vollkommen seyn.

(*) S. Begeisterung.

Eben so wichtig ist die Faßung derer, auf welche die Gegenstände der Kunst würken sollen. Wer sich in einer vergnügten Laune befindet, den kann man leicht zum Lachen bringen; alles was man vor ihm sagt, hat doppelte Kraft. Demnach muß in jedem Werk der Kunst etwas liegen, was diese Faßung hervorzubringen vermag. In der Musik sucht man dieses durch Vorspielen, oder Präludiren zu erhalten; in der Rede durch den Eingang, in einigen Gedichten durch die Ankündigung, in allen Arten der Gedichte und der Reden, so wie auch in allen Gemählden, durch den Ton des Vortrages. Gemählde von sehr ernsthaftem Inhalt müssen schon von weitem, ehe man noch etwas darin unterscheiden kann, das Aug durch einen ernsten Ton rühren, so wie ein Gewitter von weitem durch eine dunkele, drohende Luft angekündiget wird.

Der Redner kann beym mündlichen Vortrag die Faßung seiner Zuhörer am sichersten dadurch bewürken, daß er selbst in dem Ton der Stimme, in der Stellung, in den Gebehrden und Bewegungen die Faßung vollkommen ausdrükt. Es liegt eine sehr sympathetische Kraft in dem lebhaften Ausdruk einer natürlichen Faßung. Wir können uns, wenn wir einen von Herzen vergnügten, oder durchaus bekümmerten Menschen sehen, selten enthalten, wenigstens einigermaaßen uns in dieselbe Faßung zu setzen. Die große Kraft, die eine solche Faßung dessen der redet, seinen Worten giebt, kann keinem Menschen unbemerkt geblieben seyn. Wer einen schrekhaften Vorfall gleichgültig, oder gar vergnügt erzählt, läuft Gefahr, daß ihm niemand glaubt; der aber in schrekhafter Faßung eine Lüge hervorbringt, findet leicht Glauben. Der Grund dieser Sympathie ist leicht zu entdeken. Der Mensch hat einen natürlichen Hang sich jede Sache, die seine Aufmerksamkeit an sich gezogen, so klar als möglich ist, vorzustellen. (*) Wenn wir also einen Menschen von irgend einer Empfindung gerührt sehen, so wollen wir auch einen klaren Begriff von seinem Zustand haben; (wenn nur sonst nichts da ist, das die Aufmerksamkeit davon ablenkt) diesen aber erhalten wir nicht besser, als wenn wir dieselbe Empfindung haben, die er hat. Daher entsteht also eine Bestrebung der Seele sich in dieselbe zu setzen. Nur muß die Faßung, darin wir andre sehen, nichts unnatürliches oder widersinnliches haben; denn dieses wird uns anstößig, und verhindert jene Bestrebung, davon gesprochen worden ist, gänzlich. Wenn wir einen Lustigmacher bey ernsthaften Dingen in einer lustigen Laune sehen, so sind wir sehr entfernt, in seine Faßung zu treten.

(*) S. Klarheit.

Es ist demnach eines der wichtigsten Talente des Redners, daß bey dem mündlichen Vortrag alles, was man an ihm sieht und von ihm höret, eine dem Inhalt seiner Rede natürliche Faßung ausdrüke: dadurch rühret und überredet er mehr, als durch das was er sagt. Wie er aber dazu kommen soll, kann ihm nicht durch Regeln gezeiget werden. Man empfehle ihm überhaupt, wenn er Gelegenheit hat, große Redner zu hören, auf die Faßung in die sie sich setzen können, und auf die große Kraft derselben vorzüglich acht zu haben, und auch im gemeinen Leben, auf den Ton der Stimme, auf Stellung und Gebehrden der Redenden genau zu merken. Dieses Studium muß der Redner, als seine Experimentalphilosophie mit großem Fleis treiben. Er wird oft bey den ungelehrtesten Menschen in besondern Fällen eine Kraft zu überreden finden, die ihm

ihm wichtige Lehren geben wird, und wird das Studium seiner Kunst in dem Umgang mit eben so viel Vortheil treiben, als in seinem Cabinet.

Fehler.

(Schöne Künste.)

Fehlen heißt eigentlich etwas thun, das von dem Zwek, den man sich vorgesetzt hat, abführet; daher ist in den Werken der schönen Künste dasjenige ein Fehler, was nicht auf den Zwek des Werks hinleitet. In jedem Werke der Kunst liegen Absichten von zweyerley Art; der Stoff des Werks, was wir anderswo den Geist desselben genennt haben, zielt auf Erwekung gewisser Vorstellungen oder Empfindungen ab; in der Form aber oder dem Körper hat jedes wieder seinen eigenen Zwek (*), der jenem untergeordnet ist. Man sieht dieses am deutlichsten an den Werken der Baukunst, wo die eine Absicht auf Bequämlichkeit, die andre auf Schönheit geht. Das Gebäude, oder irgend ein einzeler Theil desselben ist fehlerhaft, in so fern ein oder mehrere Theile zu dem Gebrauch, wozu sie vorhanden, nicht tüchtig genug sind; wie ein Schlafzimmer, in dem man seiner Lage halber wenig Ruhe haben könnte, oder ein Speisezimmer das dunkel wäre, oder die andern zu seiner Bestimmung dienenden Bequämlichkeiten nicht hätte; eben dieses Gebäude und diese Theile desselben wären aber, bey allen Bequämlichkeiten, die ihre Bestimmung erfodert, fehlerhaft, wenn alles ohne Verhältniß, ohne Regelmäßigkeit, ohne Festigkeit wäre. Eben so verhält es sich mit allen Werken der schönen Künste; denn Batteux hat die Sachen nicht genug überlegt, da er gelehrt hat, daß die Baukunst in Ansehung ihres Zweks eine ganz besondere Gattung ausmache. In dieser Kunst ist das, was zum Gebrauch und zur Bequämlichkeit gehört, der Geist des Werks, das gute Ansehen aber der Körper; da in jedem andern Werke, die Vorstellungen, die der Künstler erweken will, die Seele; die Schönheit aber, die Regelmäßigkeit, das fließende und angenehme Wesen der Form, den Körper ausmachen.

(*) Man sehe den Art. Einförmigkeit.

Die Fehler, die dem Geist eines Werks der Kunst ankleben, sind Fehler, die nicht der Künstler sondern der Mensch begeht, gemeine Fehler, die er mit allen andern Menschen gemein hat, die in ihren Handlungen und Unternehmungen ihres Zweks verfehlen. Der Baumeister, der eine Küche baute, in welcher man nicht ohne Gefahr Feuer unterhalten könnte, hätte nicht einen Kunstfehler begangen, sondern einen Fehler gegen die allgemeine gesunde Vernunft. Der Dichter, der Mitleiden erweken will, und zu dem Ende Gegenstände mahlt, die Ekel machen, fehlt nicht gegen die Regeln der Poesie, sondern er handelt gegen die Vernunft. Dergleichen Fehler also sind nicht ästhetische Fehler, sie gehen eigentlich nicht den Geschmack, sondern nur den Verstand an. Sie sind so mannigfaltig, als der Irrthum überhaupt ist.

Die eigentlichen Kunstfehler, die wir ästhetische Fehler nennen, betreffen das Aeusserliche, oder den Körper der Werke; denn nur darin fehlt der Künstler, als Künstler. Die Natur und die Mannigfaltigkeit dieser Fehler zu erkennen, darf man nur überlegen, was eigentlich das Aesthetische in den Werken der Kunst seyn soll. Es ist eine solche Anordnung, ein solcher Vortrag, eine solche Ausbildung der, dem Werke wesentlichen, Vorstellungen, die sie geschikt macht, auf die sinnliche Vorstellungskraft vortheilhaft zu würken. Ein Werk der Kunst ist ästhetisch vollkommen, wenn die Vorstellungen, die es erweken soll, auf die leichteste, lebhafteste, dauerhafteste und überhaupt das Gemüth einnehmendste Art, erwekt werden. Dieses zu erhalten ist das eigentliche Werk des Geschmaks, da jene Vorstellungen selbst ein Werk des Verstands und des Genies sind.

Um die ästhetischen Fehler zu vermeiden, muß man die Natur, jeden Trieb und jede Lenkung der untern Seelenkräfte (†) kennen. Man kann Fehler begehen, die dem natürlichen Verfahren, oder der Art, wie diese Kräfte sich äussern, geradezu zuwider sind, dieses sind wesentliche Fehler; man kann aber auch solche begehen, die ihnen die Vorstellung blos schweer machen, diese sind weniger wesentlich. Diese doppelte Beschaffenheit haben die ästhetischen Fehler mit den philosophischen gemein; diese sind entweder würkliche Widersprüche, oder sie sind blosse Mängel, wodurch zwar die Begriffe und Urtheile sich unter einander nicht aufheben oder zerstöhren, aber

(†) Der bestimmte Begriff dessen, was man die untern Seelenkräfte nennt, muß aus der Philosophie geholt werden. Diejenigen, welche die Wolffischen oder Baumgartenschen Schriften noch nicht kennen, werden dahin verwiesen.

aber doch unbestimmt, ungewiß und verworren werden. Auch hier kann die Baukunst die nöthigen Erläuterungen geben; denn da kann man die wesentlichen und zufälligen Regeln am deutlichsten erkennen. Wenn das, was seiner Natur nach gerade, oder senkrecht, oder bleyrecht seyn soll, krumm oder hängend ist, wenn das, was seiner Natur nach ganz seyn soll, gebrochen wird (*); so begeht der Baumeister wesentliche Fehler, die sehr beleidigen: wenn er aber in den Verhältnißen fehlet, wenn er zu zierlich, oder zu kahl wird, wenn in dem Ganzen nicht einerley Geschmak, oder nicht genug Harmonie ist, so begeht er weniger wesentliche Fehler. Es wäre für die Critik nicht unwichtig, die verschiedenen Arten der Fehler in jeder der beyden Hauptgattungen näher zu bestimmen und genau zu benennen. Hier kann es genug seyn, den Kunstrichtern den nöthigen Wink dazu gegeben zu haben.

(*) S. Baukunst. Gebälke.

Fein.

(Schöne Künste.)

Man nennt im eigentlichen Verstand dasjenige fein, was in seiner Art zwar bestimmte und klare, aber nicht starke Eindrüke auf die Sinnen macht, so daß schon scharfe Sinnen zu bestimmter Empfindung desselben erfodert werden, wie ein feiner Ton, ein feiner Geruch, ein feiner Faden. Im figürlichen Sinn nennt man also dasjenige Fein, was eine etwas scharfe Vorstellungskraft erfodert, um den gehörigen Eindruk zu machen; was denen, die nicht genau aufmerken, leicht unbemerkt bleibt. So ist ein feiner Gedanken der, dessen Richtigkeit nur durch einen merklichen Grad der Scharfsinnigkeit entdekt wird. Das Feine ist dem Groben entgegen gesezt, das sich stark fühlen läßt, und auch gröbern Sinnen nicht entgeht.

Es liegt in der Natur der Vorstellungskräfte, daß diejenigen, die eine große Fertigkeit in jeder Art der Vorstellungen erlangt haben, von dem Feinen angenehmer gerührt werden, als von dem zu merklichen. So wol für die äußern, als für die innern Sinnen, werden rohe Menschen von solchen Dingen angenehm gerührt, die geübtern schon zu gemein und nicht fein genug sind. Der Künstler also, der für geübte und scharfe Kenner schreibt, muß das Feinere seiner Kunst besizen, und überhaupt einen feinen Geschmak haben, so wie der, der einem scharfsinnigen Mann schmeicheln will, ihn nicht grob, sondern auf eine verdekte Art loben muß.

Also ist das Feine eine ästhetische Eigenschaft, wodurch einige Gedanken oder Vorstellungen ihre rechte Annehmlichkeit erhalten. Das Feine liegt aber entweder in der Vorstellung selbst, oder in der Art, wie sie vorgetragen wird, nämlich in der Wendung und in dem Ausdruk. Ein Gedanken ist Fein, wenn seine Kraft von Begriffen herkommt, die nur scharfsinnige fassen. Zum Beyspiel kann das Lob dienen, welches Euripides aus dem Munde des Adrastus dem Eteokles beylegt: *Er liebte das Vaterland -- die Bösen haßte er, nicht den Staat; denn er machte einen Unterschied zwischen der Republik, und denen, die sie durch eine üble Verwaltung der Sachen verhaßt machen.* (*) Zum Beyspiel einer sehr feinen Wendung des Lobes kann das Compliment dienen, das Horaz dem Dichter Alcäus macht. Mitten im Schreken, den der römische Dichter aus augenscheinlicher Lebensgefahr gehabt, und da er schon einen gewissen Tod erwartet, sich auch schon das dunkele Reich der Schatten lebhaft vorstellt, sieht er dort nur vorzüglich den Alcäus, und bemerkt fürnehmlich die Wunder seiner Lieder (*). Durch den Ausdruk kann ein gemeiner Gedanken Fein werden, wenn ihm etwas, das auf eine feine Art reizet, beygemischt wird. Davon kann folgendes, aus dem eben angeführten Trauerspiel des Euripides, zum Beyspiel dienen (*). Die argivischen Matronen bitten die Aethra ihren Sohn zu bewegen, ihnen die Leichnahme ihrer erschlagenen Söhne auszuliefern. Auch du, sagen sie, hast ehedem aus den lieblichen Umarmungen deines Gemahls einen Sohn gebohren. Wie viel feiner ist dieses, als das gemeine, auch du bist Mutter. Der angeführte Dichter ist vorzüglich reich an Gedanken, die durch den Ausdruk Fein werden. Wie Fein ist nicht folgendes, ebenfalls durch Einmischung angenehmer, und an sich feiner Nebenbegriffe. *Er vergönnte seiner Tochter aus den Freyern den zu wählen, auf den die lieblichen Eingebungen der Venus ihre Neigung lenken würden.* (*) Dadurch giebt der Dichter auf eine angenehme Weise zu verstehen, daß die Wahl eines Gatten durch ein gewisses nicht zu bestimmendes Gefühl, das aus Wollust entspringt, geleitet werde.

(*) Euripid. in dem Trauersp. ἱκέτισι.

(*) Hor. Lib. II. od. 13.

(*) vs. 55. 56.

(*) Iphig. in Aul. vs. 68. 69.

Zum feinen Ausdruk gehören überhaupt die Wörter, die entweder die Hauptbegriffe selbst, oder einige

Ne-

Nebenbegriffe, durch scharfsinnige Bilder, oder durch andre nur geübten Kennern recht fühlbare Umwege mehr merken lassen, als geradezu anzeigen. Was durch fast unmerkliche Anspielungen, durch ganz leichte flüchtige Zeichen, aber doch sehr richtig und bestimmt angezeiget wird, gehört hiezu.

Es giebt gemeinen Vorstellungen ein reizendes Wesen, und eine Neuheit, wodurch sie sehr angenehm werden, und ist deßwegen da zu brauchen, wo die Sachen selbst wenig reizendes haben. Personen von feinem Witz können auch die gemeinsten Sachen dadurch intressant machen. Daher ist der eigentliche Sitz des Feinen in den Werken des Geschmaks in den Materien und auf den Stellen, wo die Vorstellungskraft, wegen des geringen Gewichtes der Sachen selbst, sinken könnte; besonders in dramatischen Stüken da, wo die Handlung etwas ruhig fortgeht.

Wo aber die Sachen selbst sehr wichtig, pathetisch, oder sehr ernsthaft sind, da ist das Feine weniger nöthig, und würde auch unnatürlich seyn, weil eine ernsthafte, oder empfindungsvolle Gemüthsfaßung ihm entgegen ist. Das Große, das Pathetische, das Erhabene, kann selten mit dem Feinen verbunden seyn. Wer dabey fein seyn wollte, der würde verrathen, daß er das Starke und Große nicht mit voller Kraft fühlt.

Ueberhaupt gehört das Feine unter die Würze der Gedanken, wovon man leicht einen schädlichen Aufwand machen kann. Personen, die für jeden Gedanken eine feine Wendung und einen feinen Ausdruk suchen, fallen in das Gezierte, und eine zu große Begierde sich immer fein auszudrüken, verleitet auch auf das Spitzfündige, welches eigentlich das falsche Feine ist.

Feinsäulig.

(Baukunst.)

Dieses Wort braucht Goldman um dasjenige auszudrüken, was die griechischen Baumeister durch das Eustylon anzeigten, nämlich diejenige Säulenweite, die den Gebäuden das beste Ansehen giebt (*). Die Alten machten diese Säulenweite von sechs und einem halben Model, so daß der Raum zwischen zwey Säulen $2\frac{1}{4}$ Säulendike war (*). Die neuen Baumeister binden sich nicht so genau an die Verhältnisse, welche die Alten angegeben haben.

(*) S. Säulenweite.

(*) Vitruv. L. III. c. 2.

Felder.

(Baukunst.)

Vertiefungen mit erhabenen Einfaßungen und verschiedenen Verzierungen, die in der Baukunst an den Deken angebracht werden, um das Glatte zu unterbrechen. Ungeachtet der großen Einfalt, die den Charakter der griechischen Bauart ausmacht, suchten die griechischen Baumeister das Glatte an den Deken zu vermeiden. So wol die geraden, als die gewölbten Deken wurden insgemein in viel Viereke eingetheilt, deren jedes seine Einfaßung hatte, innerhalb aber vertieft und mit Zierathen geschmükt war. In der Rotonda in Rom, dem ehemaligen Pantheon, ist das Gewölb der Cupel in solche vierekigte Felder eingetheilt, und ehedem war jedes vertiefte Vierek mit einer aus Metall gegossenen (und vermuthlich vergüldeten) Rose ausgeziert. Auch kleinere Deken, wie die Deken der Säulenlauben, so gar die untere Seite des Unterbalkens und das Kinn, oder die untere Fläche der Kranzleisten am Gebälken, wurden in Felder eingetheilt, die die Römer Lacus, Lacunas, (d. i. Löcher) Vertiefungen nennten. Diese Felder geben den Gebäuden ein sehr reiches Ansehen.

Die neuern Baumeister der vorigen Zeiten haben so wol gerade, als gewölbte Deken durch Gyps und Stukarbeit in Felder eingetheilt, welches gegenwärtig aus der Mode gekommen, weil man insgemein dafür Dekengemählde anbringt. Nur an den Unterbalken und an den Kranzleisten hat man die Felder beybehalten.

Gegenwärtig theilet man auch die Wände der Zimmer, die entweder vertäfelt, oder mit Marmor bekleidet sind, in Felder ein, die aber nicht so vertieft und größer sind, als die Dekenfelder. Dergleichen Felder nennen die französischen Baumeister compartimens, und man kann bey Daviler eine große Mannigfaltigkeit von Zeichnungen zu solchen Feldern antreffen. Die Tapeten haben inzwischen diese Arten der Wände etwas aus der Mode gebracht.

Feld heißt in der Baukunst überhaupt an einer Wand oder an einer Deke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorstehende Einfaßung hat. Daher auch die Fläche der Giebel, die rings herum mit einem Gesims eingefaßt ist, Giebelfeld genennt wird.

Fenster.

(Baukunst.)

Oeffnungen in Gebäuden für das einfallende Licht. Sie sind zur Bequämlichkeit nothwendig, können aber auch zugleich zur Verschönerung eines Gebäudes dienen, dessen Aussenseiten weder mit Säulen noch Pfeilern verziert sind, und die ein allzukahles Ansehen haben würden, wenn das Einförmige nicht durch eine geschikte Austheilung der Fenster unterbrochen wäre.

Der Baumeister muß bey Anlegung der Fenster auf ihre doppelte Bestimmung, nämlich ihren wesentlichen Nutzen zur Erleuchtung, und ihre Verschönerung der Aussenseiten acht haben. Beydes verdienet eine nähere Betrachtung. In Ansehung der Erleuchtung muß man voraussetzen, daß ein Zimmer so wol Ueberfluß, als Mangel an Licht haben könne. Das letzte ist ausser Zweifel; das erstere wird durch die Grundsätze der Mahlerkunst offenbar, nach welcher der Ueberfluß des Lichts ein Gemählde matt macht. In einem Zimmer nehmen sich die Personen und Sachen bey einem gemässigten Lichte besser aus, als beym überflüßigen, welches auch in andern Umständen blendet.

Der Baumeister hat also hierin sich zu bemühen, daß er das rechte Maaß treffe. Dieses geschiehet, wenn die Wand, an welcher die Fenster sind, ohngefehr eben so viel dem Lichte verschlossenen, als offenen Raum hat, oder auch etwas mehr; so daß allemal zwischen zwey Fenstern ein Pfeiler stehe, der wenigstens die Breite eines Fensters habe. Es ist eine unangenehme Sache, wenn ein Zimmer einer Laterne gleichet, und dem Licht überall offen steht. Auch soll man ohne die höchste Noth, die Fenster nicht an zwey auf einander stoßenden Wänden machen; denn dadurch bekömmt das Zimmer zwey sich kreutzende Lichter, welches unangenehme doppelte Schatten und Halbschatten verursachet, und in vielen Fällen blendet. Man thut so gar wol, wenn man die Erleuchtung von zwey einander gegenüber stehenden Wänden vermeidet.

Bey der Erleuchtung hat man auch auf die Größe der Fenster zu sehen; diese aber muß der Höhe der Zimmer angemessen seyn. In ordentlichen Wohnzimmern, die zwölf bis vierzehn Fuß hoch sind, scheinet die Höhe der Fenster von ohngefehr acht Fuß die beste zu seyn. Ihre beste Stellung aber scheinet die zu seyn, da von dem obersten Rande des Fensters bis an die Deke ein Raum von zwey bis dritte-halb Fuß ist, wodurch denn auch die Höhe der Brüstung bestimmt wird. Damit aber die Winkel an den halben Pfeilern, und der Platz hinter den ganzen Pfeilern nicht gar zu dunkel werden, so muß man die Ausschnitte der Fenster schrege machen, und die Pfeiler inwendig verschmälern, und dieses destomehr, je diker die Mauern sind. Die Schmiege ist hinlänglich, wenn auf jeden Fuß der Mauerdike zwey Zoll gerechnet werden.

Es geschieht sehr ofte, daß die äussere Anordnung der Fenster mit der innern streitet, so daß jede dem Fenster einen besondern Platz anweiset. In diesen Fällen hat der Baumeister die größte Ueberlegung nöthig. Denn da ein Fehler unvermeidlich ist, so kömmt es darauf an, daß er am geschiktesten verstekt werde. Wenn z. B. das äussere eine Anordnung der Fenster erfoderte, wodurch in einem Zimmer die beyden Winkel an den letzten Fenstern ungleich würden, welches allemal ein Fehler wäre, so könnte man sich einigermaaßen durch Verstärkung oder Verschwächung der innern Mauren, die das Zimmer einschliessen, helfen, wovon man in der, in dem Artikel Alcove befindlichen, Zeichnung eine Probe sehen kann.

Ueberhaupt muß man, wo es immer möglich ist, den Fehler lieber inwendig, als von aussen hinbringen. Sollten aber wichtige Ursachen dieses hindern, so muß man ihn von aussen durch geschikte Hülfsmittel zu verbergen suchen.

Die alten Griechen und Römer liebten in den Zimmern, ein von der Höhe einfallendes Licht, so daß die Fenster in hohen Zimmern erst zwölf oder mehr Fuß von der Erde angelegt, und ziemlich klein waren. Diese Erleuchtung hat ihre Vortheile, wiewol sie wenig mehr gebraucht wird, indem man jetzo die Aussichten aus den Zimmern liebet (*).

(*) S. Winkelmanns Anmerk. über die Baukunst der Alten S. 41.

Die äussere Anordnung der Fenster erfodert die meiste Ueberlegung. Sie geben den Aussenseiten, die nicht mit Säulen oder Pilastern geziert sind, das vornehmste Ansehen, und vertreten die Stelle der Felder an einer geraden Fläche. Sie müssen nach den Grundsätzen der Regelmäßigkeit und der Eurythmie gesetzt, und nach den guten Verhältnissen und der Zusammenstimmung angelegt werden.

Die Regelmäßigkeit erfodert, daß alle Fenster eines Geschosses auf gleichen waagerechten Linien stehen, und gleich groß seyen, wiewol dieses letztere bis-

bisweilen eine Ausnahme leidet. Ferner, daß die Gewände alle senkrecht, und daß die Fenster der verschiedenen Geschosse gerade auf einander treffen. Denn es wäre ein sehr beleidigender Fehler, wenn hierin etwas versehen würde. Die Regeln der guten Verhältnisse erfodern, daß weder die Oeffnungen, noch das Volle der Mauer zu sehr hervorsteche. Es scheinet allemal besser zu seyn, eher mehr volle Mauer, als Fenster zu machen, welches auch der innern Erleuchtung zu statten kömmt.

Bey einem Gebäude, wo von aussen immer auf die ganze Masse gesehen wird, ist das Einfache dem Ueberladenen allezeit vorzuziehen. Eine Aussenseite ohne alle Fenster, oder mit sehr wenigen, ist auch bey dem grossen oder fast gänzlichen Mangel des Mannigfaltigen ganz erträglich, da hingegen der Ueberfluß der Fenster und andrer zum Mannigfaltigen gehörigen Stüke, ekelhaft ist.

In gemeinen Wohnhäusern läßt sich die Anzahl der Fenster in einer Reyhe der Aussenseite leicht bestimmen. Man theilet die ganze Breite der Aussenseite durch die doppelte Zahl der Fuße einer Fensterbreite, oder durch dieselbe Zahl etwas größer genommen; der Quotient giebt die Anzahl der Fenster. Wir wollen den Fall setzen, ein Gebäude sey 56 Fuß breit, und man habe die Breite der Fenster auf 4 Fuß gesetzt; so theile man 56 durch 8. Der Quotient 7 zeiget an, daß sieben Fenster müssen angebracht werden. Alsdann ist in der Breite der Aussenseite so viel Mauer, als Oeffnung. Wollte man weniger Fenster haben, so theile man die Breite der Aussenseite durch eine etwas größere Zahl. Wenn z. B. die Länge der Seite 80 Fuß wär, und die Fensterbreite wäre 4 Fuß, so theile man sie nicht durch 8 sondern durch 10, so hätte man 8 Fenster, und alle Fenster zusammen machten die Summe der Oeffnungen 32 Fuß; die Summe der Pfeiler aber wäre 48 Fuß.

Hiebey kommen aber verschiedene Betrachtungen vor, die zu wichtigen Ausnahmen dieser Regeln Gelegenheit geben. Erstlich ist in den Hauptaussenseiten, wo die Thüren und Portale stehen müssen, eine ungerade Zahl der Fenster nöthig; dieses erfodert die Eurythmie, damit die Thür in die Mitte kommen könne. Darnach muß sich die Eintheilung der Außenseiten in Fenster und Pfeiler richten. Daher muß man die Länge der Aussenseiten allemal durch eine solche Zahl theilen, daß der Quotient eine ungerade Zahl werde, z. E. 5, 7, 9, 11. Dieser Betrachtung zugefallen muß man entweder die Breite der Pfeiler oder der Fenster etwas vermindern, oder vermehren. Wir wollen setzen die Breite der Aussenseite sey 48 Fuß, und man könnte dem Fenster höchstens 4 Fuß Breite geben. Wollte man nun die Zahl 48 durch 8 theilen, so bekäme man für die Anzahl der Fenster 6, welches eine gerade Zahl ist. Daraus aber folget, daß man entweder 5 oder 7 Fenster machen müsse. Zu einem von beyden muß man sich entschliessen. Leidet es die innere Einrichtung, so muß man allemal die kleinere Zahl der größern vorziehen. Gesetzt also, man wollte nur 5 Fenster machen; so nähmen sie 20 Fuß von der Breite ein, die Pfeiler aber 28 Fuß, welches für einen Pfeiler $5\frac{2}{3}$ Fuß gäbe. Fände man nun, daß die Pfeiler für die innere Erleuchtung zu groß wären, so muß man auf Mittel bedacht seyn, durch einen Kunstgriff diesem Fehler abzuhelfen.

Man setze den Fall die höchste Breite der Pfeiler soll $4\frac{1}{2}$ Fuß seyn, so daß alle fünf Pfeiler $22\frac{1}{2}$ Fuß betrügen, so blieben von dem Raum, den sie einnehmen müssen, noch $5\frac{1}{2}$ Fuß übrig. Diese suchte man dergestalt in die Mitte zu bringen, daß man dem Fenster in der Mitte etwa einen halben Fuß mehr, jedem Pfeiler daran etwa anderthalben Fuß mehr, und den beyden halben Ekpfeilern das übrige gäbe. Diese Ungleichheit aber läßt sich so wol von außen, als auch, wenn man es nöthig findet, von innen verstecken. Von außen, wenn man die breiten Pfeiler am mittlern Fenster durch Verkröpfung oder Wandpfeiler in eine Gleichheit mit den andern bringt; von innen durch Verstärkung der Mauer, wie schon vorher erinnert worden.

Wenn die ganze Breite oder Länge der Aussenseite sich nicht so will theilen lassen, daß der Quotient eine ungerade Zahl wird, so kann man sich auch dadurch helfen, daß man gleich einen Theil für die besondere Mitte des Gebäudes davon nimmt, daß das übrige einen geraden Quotienten bekomme; alsdenn sucht man die abgeschnittene Zahl für die Mitte auf eine geschikte Weise einzutheilen, wie vorher erinnert worden. Z. E. Die Länge wäre 96 Fuß, und man wollte sie gerne durch 8 theilen, das ist, jedem Fenster 4 Fuß, und jedem Pfeiler eben so viel geben. Weil nun auf diese Weise ein gerader Quotient heraus käme, so nehme man 16 Fuß für die Mitte ab, und theile den Rest 80 durch 8, so bekömmt

kömmt man die Anzahl der 8 Fenster. Die Mitte, welche 16 Fuß beträgt, söndere man durch Vortretung oder Einziehung von dem andern ab, und suche ihr eine besondere geschickte Eintheilung zu geben. Sollte, nachdem alles festgesetzt worden ist, sich finden, daß das mittelste Fenster dem guten Ansehn zum Schaden zu breit oder zu schmal ist, so kann man ihm im ersten Fall durch eine schmälere, im andern durch eine breitere Einfaßung etwas helfen.

Die Methode, welche man an vielen Wohnhäusern braucht, da man der geraden Zahl Fenster nicht hat answeichen wollen, die Thür an ein Ende der Aussenseite zu setzen, giebt ofte der innern Eintheilung ziemliche Vortheile; doch steht sie nicht allzu gut für das Ansehen der Aussenseite.

Mit der Höhe der Fenster ist der Baumeister weniger gezwungen, weil er die Höhe des ganzen Gebäudes mehr in seiner Gewalt hat, als die Breite desselben. Es muß aber die Höhe so wol des ganzen Gebäudes, als jedes Geschosses so genommen werden, daß zwischen zwey über einander stehenden Fenstern eine hinlängliche Masse Mauer sey, ohngefehr so hoch als ein Fenster, und daß die Gebälke oder Gesimse, die über den Fenstern weggehen, ihren vollen Platz haben, und das Fenster nicht einzudruken scheinen. Am aller ungereimtesten ist der Fehler, der doch in einigen prächtigen Gebäuden, wie an dem Königl. Schloß in Berlin begangen worden, da die obersten Halbfenster in das Gebälke hineintreten.

Ueber das Verhältniß der Höhe der Fenster zu der Breite haben wir wenig anzumerken. Man hat gefunden, daß diejenigen Fenster am besten stehen, welche ohngefehr halb so breit, als hoch sind. Merklich höher, bekommen sie ein zu leichtes Ansehen, und nähern sich dem Ansehen bloßer Ritzen in der Mauer. Merklich niedriger scheinen sie zu schweer und zu plump. Indessen lehrt die Erfahrung, daß die halben Fenster in attiken und halben Geschossen, wenn sie ohngefehr so hoch wie breit, oder etwas höher sind, das Ansehen der Gebäude eben nicht verderben.

In Ansehung der Figur gehen die meisten Stimmen der Kenner auf das vierekigte; die am ekelsten sind, verwerfen alle Fenster mit Bogen, sie seyen völlig oder gedrükt. Diese scheinen den feinesten Geschmak zu haben. Doch kann man nicht sagen, daß die sehr niedrige Bogen die Schönheit der Fenster ganz verstellen. S. Oeffnung. Fenster mit völlig halbrunden Bogen, zumal wenn sie eng an einander stehn, und Bänder oder Gesimse über die Fenster hinlaufen, haben in der That etwas sehr beleidigendes. Dieses haben die Alten so sehr gefühlt, daß sie nicht einmal Thüren mit Bogen gemacht haben.

Uebrigens hat ein Baumeister in Ansehung der Verzierung, der Verhältniß und des Ansehens der Fenster in Rüksicht auf die Schönheit der Aussenseiten und der Uebereinstimmung mit den Säulenordnungen verschiedenes zu überlegen.

Da die Fenster denjenigen Aussenseiten, die weder Säulen noch Wandpfeiler haben, das meiste Ansehen geben, so muß man sich wundern, daß noch keinem Baumeister eingefallen ist, einen Versuch zu machen, nach Anleitung der Säulenordnungen dergleichen Fensterordnungen zu entwerfen. Wenn ein solcher Versuch gelünge, der würde der ganzen Baukunst eine Erweiterung, und den Baumeistern eine große Erleichterung verschaffen. Folgende hiezu gehörige Anmerkungen können den Weg dazu bahnen.

Man könnte vier Hauptfensterordnungen machen, welche so wol in ihren Verhältnissen, als Verzierungen eben so stark von einander unterschieden wären, als die Säulenordnungen. Die erste Ordnung könnte auf Kirchen eingerichtet werden; die andre auf große Palläste; die dritte auf ansehnliche Land- und Wohnhäuser, und die vierte auf gemeine Häuser. Das Wesentliche jeder Ordnung wär das Verhältnis der Höhe zur Breite, wodurch zugleich die Höhe des ganzen Geschosses bestimmt würde. Jede Ordnung könnte etwa zwey Nebenabtheilungen haben, welche von der Figur der Fenster, je nachdem sie einen gebogenen oder geraden Sturz hätten, und von den Verzierungen hergenommen würden. Für jede Ordnung müßten zwey oder drey der besten Verhältnisse für die Fensterweiten bestimmt werden, und eben so viel für ihre Anzahl auf einer Seite. Endlich müßten auch alle Gesimse, Gebälke und andre Verzierungen der Aussenseiten nach Maaßgebung jeder Ordnung bestimmt werden, damit der Baumeister, so bald er die Fensterordnung für sein Gebäude festgesezt, sogleich für dessen ganze Bauart gewisse Vorschriften hätte.

In Ansehung der Verzierung der Fenster hat bald jeder Baumeister etwas besonderes. Sie sind von dreyerley Art, entweder blosse Einfaßungen, oder Ein-

Einfaßungen, Bänke und Gesimse, oder diese mit Giebeln. Daß sie nothwendig eine Einfaßung haben müssen, ist an einem andern Orte bewiesen worden. (*) Die Einfaßungen können auf vielerley Art seyn, und müssen sich in der Menge und den Verhältnissen nach den Ordnungen richten. Die allereinfacheste Verzierung ist eine um alle vier Seiten gleich herumlaufende Einfaßung. Hiernächst, eine solche Einfassung nur von drey Seiten, von unten aber hervorstehende Fensterbänke mit oder ohne Kragsteine. Noch etwas mehr sind sie verziert, wenn zu der leztern Art noch ein Gesims mit Fries über den Sturz kömmt, wo denn die obere Einfaßung den Unterbalken, der darüber stehende Theil den Fries, und das obere Gesims den Kranz vorstellt, deren Verhältnisse, nach Anleitung der Ordnungen, aus der Höhe des Fensters leicht zu bestimmen sind. Noch weiter wird die Verzierung getrieben, wenn zu obigen noch dieses hinzukömmt, daß man die ganze Brüstung unter dem Fenster als ein Postament vorstellt, in welchem Fall aber nothwendig das Geschoß von dem unterliegenden durch einen Band oder Gesims muß abgesöndert seyn. Endlich kann man auch zu allem vorhergehenden noch Giebel über die Fenstergesimse setzen, die man entweder alle gleich, oder abwechselnd dreyekigt und gebogen macht. Indessen scheinen doch die Giebel der Fenster, ob sie gleich von allen neuern Baumeistern gebraucht worden, der edlen Einfalt entgegen. Sie überhäufen eine Aussenseite mit gar zu viel Dingen. Sie sind höchstens da erträglich, wo die Fenster etwas weit aus einander stehen, wo die Geschosse nicht mit Bändern abgetheilt sind, und wo die ganze Aussenseite höchst einfach ist, wie an dem Operhaus in Berlin. Am aller ungereimtesten aber sind Fenster mit rundem Sturz und mit geraden Gesimsen oder gar mit Giebeln verziert. Die gothische Bauart hat nichts ungereimteres aufzuweisen.

(*) S. Oeffnung.

Man findet ofte, daß zur Verzierung der Fenster ordentliche Wandpfeiler oder gar Säulen gebraucht werden, welches aber ein schlechter und mit keinem einzigen guten Grunde zu rechtfertigender Geschmak ist, ob man gleich das Ansehen eines Michael Angelo und Palladio dafür anführen kann. Noch unnatürlicher wird dieser Fehler, wenn diese Säulen einen Bogen tragen, wie an den grossen Fenstern des Berlinischen Schlosses über den Portalen nach dem sogenannten Lustgarten zu. Es ist nicht leicht etwas ungereimteres in die Baukunst zu bringen, als dieses.

Fermate.
(Musik.)

Ist in einer oder mehrern Stimmen eines Tonstüks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, und mit verschiedenen Verzierungen gedähnt wird. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieses Zeichen 𝄐 gesetzt. Die Hauptstimme hält entweder den Ton blos an, oder macht Zierrathen, welche Singcadenzen genennt werden, auf derselben, binnen welcher Zeit die andern Stimmen entweder ganz inne halten, oder nur den Ton fortdauern lassen. Die verschiedenen Arten, wie der Sänger diese Fermate zu behandeln hat, findet man in Hrn. Agricolas Anmerkungen zu Tosis Singkunst angezeiget.

Die Fermate dienet den Ausdruk starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwundrung, wie eine Ausrufung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in starkem Affekt nach einer Ausrufung, etwas mit der Rede innhält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sänger muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verschwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfodert. Man sehe hierüber, was Quanz in seiner Anleitung zum Flötenspielen, und Bach in dem Versuch über die beste Art das Clavier zu spielen angemerkt haben.

Fernsäulig.
(Baukunst.)

Drükt die Säulenweite aus, welche die Griechen aræostylon nennten, nach welcher die Säulen mehr als acht Model aus einander stuhnden, so daß der Raum zwischen zwey Säulen über drey Säulen dike war. Die Alten glaubten die Säulen könnten, ohne daß das ganze ein mageres Ansehen bekäme, nicht viel weiter als acht Model aus einander stehen. Wer ein Aug hat, das Verhältnisse zu empfinden vermag, wird ihrem Geschmak darin Beyfall geben.

Feuer.
(Schöne Künste.)

Durch diesen metaphorischen Ausdruk wird diejenige Lebhaftigkeit der Seelenkräfte ausgedrükt, die

eine schnelle Würksamkeit, so wol der Vorstellungs- als der Begehrungskräfte hervorbringt. In diesem Zustande folgen die Begriffe schnell auf einander, sie drängen sich hervor, die Seele würkt und begehrt mit Heftigkeit, so daß auch dadurch das Geblüth schneller angetrieben, und eine Vermehrung der innerlichen Wärme des Körpers gespührt wird. Ein geringerer Grad des Feuers wird die Lebhaftigkeit, ein stärkerer die Wuth, die Begeisterung genennt.

In so fern dieser Zustand des Gemüths durch ästhetische Gegenstände hervorgebracht wird, und auf die Bearbeitung derselben einfließt, gehört die Betrachtung seines Ursprungs und seiner Würkung zur Theorie der Künste. Denn es ist bekannt genug, was für vortheilhaften Einfluß dieser Zustand auf die Werke des Geschmaks hat.

Einigen Menschen ist dieses Feuer angebohren. Ihre Nerven haben mehr Reizbarkeit, als andrer Menschen; sie sind in ihren Begierden heftig. Was andre mit Ruhe angenehm oder unangenehm empfinden, erwekt bey diesen starke Begierden und starken Abscheu. Aus geringer Veranlasung erfolget ein allgemeines Bestreben aller Seelenkräfte, die sich auf ein Ziel, wie in einem Brennpunkt vereinigen. Von dieser Art scheinen Homer, Aeschylus, Demosthenes und Michael Angelo gewesen zu seyn; unter den neuern besitzet Voltaire diese Gabe der Natur vorzüglich.

Andre, von Natur weniger empfindlich, werden nur bey seltenern Gelegenheiten in diese Lebhaftigkeit gesetzt, die in ein Feuer ausbricht. Ihre Seele scheinet nicht von allen Seiten her empfindlich, und ihre Nerven nur für gewisse Gegenstände stark reizbar. Es geschieht nur bey ganz besondern Veranlasungen, und durch eine besondere Verbindung der Umstände, daß ihre ganze Seele in ausserordentliche Würksamkeit gebracht wird. Bey dem einen thut der Schall der Posaune, und das Feldgeschrey diese Würkung; bey dem andern der Klang der Weingläser, oder der Reiz einer schönen Gestalt. Einen andern lokt der Glanz des Ruhms zur Anstrengung seiner Kräfte. Diese sehen wir bey solchen besondern Gelegenheiten in dem Feuer der Einbildungskraft. Jene größere Köpfe aber scheinen durch jeden starken ästhetischen Gegenstand leicht aufzubringen.

Da wir die allgemeinen und besondern Ursachen dieses geistlichen Feuers in den Artikeln Begeisterung und Einbildungskraft bereits näher betrachtet, auch verschiedenes von seinen Würkungen auf den Geist angemerkt haben, so wollen wir hier seine Würkungen, in so fern man sie in den Werken des Geschmaks findet, etwas umständlicher betrachten. Man erkennt aber das Feuer, in welchem der Künstler gearbeitet hat, sogleich an einem kühnen, etwas wilden, und wenn es sehr stark gewesen ist, etwas ausschweiffenden Wesen. In den zeichnenden Künsten gebiehrt dieses Feuer kühne und kernhafte Striche, die mit wenigem viel ausdrüken; Dreistigkeit und Lebhaftigkeit in den Stellungen und Bewegungen der Figuren; ein mehr ekigtes als sanft laufendes Wesen in den Umrissen; starke Massen des Hellen und Dunkeln; starke Lichter und Schatten. Alles gekünstelte, fein ausgezeichnete, vertriebene und verblasene Wesen ist fern von der Würkung des Feuers. Die meiste Stärke liegt in den Hauptsachen, und Nebendinge sind etwas flüchtig behandelt. In der Musik zeiget sich die Würkung des Feuers in schnellen, fortrauschenden Gängen, in ungewöhnlichen dreisten Accorden und plötzlichen Ausweichungen; in kühnen Figuren, und in großen Intervallen. In der Rede, sie sey gebunden oder ungebunden, in schnell fließenden Worten; kurzen Sätzen, starken und ungewöhnlichen Redensarten und Figuren, kühnen Metaphern, in einem etwas strengen Ton und Numerus. Das Feuer hat in der Dichtkunst hauptsächlich in Oden, und in dem Tragischen und Epischen statt, wo kühne Thaten, hitzige Reden, starke Leidenschaften, insonderheit Freude, Zorn, Rachsucht geschildert werden.

Das Feuer, welches sich in den Werken der Kunst zeiget, ist anstekend, es reißet uns schnell fort, unsre Seelenkräfte werden zu einer starken Anstrengung gereizt, und es kann uns in Bewundrung setzen; folglich gränzet es in Ansehung seiner Würkung an das Erhabene.

Man siehet aber leicht, daß das Feuer, wenn es den Künstler nicht in Ausschweiffungen verführen soll, mit einem großen und sichern Geschmak muß verbunden seyn. Denn in der Hitze der Einbildungskraft weicht die Besonnenheit und Ueberlegung. Es kann also leicht geschehen, daß man ausschweifft. Der feurige Künstler, der seinen Geschmak nicht auf das strengste, durch ein anhaltendes Studium geläutert hat, geräth leicht auf Abwege; er wird ausschweiffend und ungeheuer. Wird aber das Feuer

Feuer nur durch eine ausschweiffende Kunst in das Werk gemischt, ohne daß die Lebhaftigkeit der Sache den Künstler würklich erhizt hat, so wird dasselbe abentheuerlich. Vor diesem kalten erzwungenen Feuer haben sich insonderheit die Schauspieler und Redner, in dem, was zum mündlichen Vortrag gehört, und die Dichter und Redner in der Schreibart und dem Sylbenmaaß in Acht zu nehmen. Vornehmlich hat der Schauspieler sich zu hüten, daß sein Feuer nicht übertrieben sey; sonst fällt er ins Frostige. Er muß es nicht am unrechten Ort anwenden, er muß es in dem Grad äussern, den das Feuer des Dichters erfodert. Denn es ist nichts widrigers, als wenn geringe Sachen mit Feuer vorgetragen werden. Es beleidiget uns durch den Widerspruch, den wir zwischen dem Wesen der Sache und der Art ihrer Darstellung bemerken, und fällt demnach ins Lächerliche.

Feyerlich.

(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige Feyerlich, was die Empfindung eines hohen Grades der Ehrfurcht und einer bewundernden Erwartung erwekt. Es ist ein feyerlicher Anblik, eine grosse Menge zum Gottesdienst versammelter Menschen stillschweigend, und in der grössten Andacht auf ihren Knien liegen zu sehen. In den schönen Künsten ist das Feyerliche eines von den kräftigsten Mitteln die Gemüther mit Ehrfurcht zu rühren, die Erwartung zu erweken, und den Vorstellungen den höchsten Nachdruk zu geben.

Es ist aber seiner Natur nach nur in erhabenen Gegenständen zu suchen, weil nur diese Ehrfurcht und Bewundrung erweken; in Handlungen, wo die Gottheit sich in ihrer vollen Majestät zeiget; auch in solchen Handlungen, wo das gänzliche Schicksal vieler Menschen durch einen glüklichen oder unglüklichen Augenblik zu entscheiden ist; in Hymnen, in geistlichen Oden und festlichen Liedern.

Das Feyerliche liegt entweder in den Vorstellungen selbst, oder in dem Ton, darin sie vorgetragen werden. Im erstern Fall ist es eine besondere Gattung des Erhabenen, das allemal aus Vorstellungen entsteht, die uns mit groser Ehrfurcht erfüllen, oder in höchst wichtige Erwartungen setzen. Dieses Feyerliche hängt von dem Genie und einer grossen Denkungsart des Künstlers ab. Der feyerliche Ton aber ist die Würkung, der mit einem feinen Geschmak verbundenen Begeisterung. Niemand hat jemals diesen Ton so völlig und so mannigfaltig getroffen, als Klopstok, der darin allein zum Muster dienen kann. Es würde sehr vergeblich seyn, alle die kleinen Hülfsmittel des Ausdruks und des Sylbenmaaßes, woraus der feyerliche Ton entsteht, aus einander setzen zu wollen; dieses läßt sich besser empfinden, als beschreiben. Wir setzen nur ein einziges Beyspiel her, das schon Hr. Schlegel, als ein Muster des feyerlichen Tones angepriesen hat (†).

> Der Erdkreis ist des Herrn, und sein sind seine Heere,
> Der Erdkreis und wer ihn bewohnt, ist sein.
> Der Grund, auf den er ihn baut, sind ausgebreitete Meere,
> Und Fluten umufern und schließen ihn ein —! (††)

Der feyerliche Ton hat eine sehr grosse Kraft, wenn der Gegenstand selbst groß und erhaben ist; aber weh dem Dichter oder Redner, der diesen Ton bey geringen Gegenständen annihmt; denn da fällt er ins Poßirliche. Es gehört ein feiner Geschmak dazu, den gemäßigten, den hohen und den feyerlichen Ton, jeden bey dem Gegenstand, dem er eigen ist, anzuwenden.

Figur.

(Zeichnende Künste.)

Eigentlich versteht man durch dieses Wort die Begränzung oder Einschränkung der Größe eines Körpers, in so fern er dadurch ein seiner Art besonderes Ansehen bekömmt. Durch die Figur wird ein Körper dreyekigt, vierekigt, rund, regelmäßig oder unregelmäßig, von schönem oder häßlichem Ansehen. Doch scheinet der Gebrauch der Sprache diesen allgemeinen Begriff der Figur, insonderheit in der Sprache der Künstler, durch das Wort Form auszudrüken. Schöne Formen sind schöne Figuren. Man sagt in diesem Sinn lieber, diese Vase, oder dieses

(†) In seinem übersetzten Batteux II Th. S. 462 nach der zweyten Ausgabe.

(††) Cramer in der Uebersetzung des 24 Ps. Hat nicht Hr. Schlegel, um dieses im Vorbeygehen zu erinnern, sich mit der Critik des Worts umufern, etwas übereilt? Freylich wird das Meer vom Land umufert; hat aber nicht der Dichter die ganze Vorstellung dadurch wunderbarer gemacht, daß er den Erdkreis, als das Feste, von dem Flüssigen umufern läßt?

dieses Gefäß ist von einer schönen Form, als von einer schönen Figur. Wenigstens versteht man in den zeichnenden Künsten durch Figur insgemein die Vorstellung der menschlichen Gestalt. Von einer Landschaft sagt man, die Figuren derselben seyen schön, die Landschaft sey mit oder ohne Figuren, und versteht dieses von den Zeichnungen menschlicher Gestalten.

Dadurch zeiget man an, daß die menschliche Bildung die schönste Form ist, der die Benennung der Figur vorzüglich zukömmt. In der That ist sie unter allen Formen, die wir kennen, das Schönste; ihr Reitz kann uns bis zum Entzüken rühren. Sie ist also das Höchste, was die bildenden Künste uns darstellen können; daher muß ein Künstler sich vorzüglich in Zeichnung und Bildung der Figuren üben, weil er ohne dieses seinem Werke den höchsten Reitz niemals geben kann. Selbst den Werken, darin die Figuren nicht schlechterdings nothwendig sind, als den Landschaften und perspektivischen Vorstellungen schöner Gebäude, geben erst die Figuren das rechte Leben.

Das Schöne der menschlichen Bildung wird aber vornehmlich im Nakenden erkennt. Daher müssen die Figuren, so weit es die Schiklichkeit, Anständigkeit, oder der Wolstand erlauben, ganz oder zum Theil nakend, oder doch so bekleidet seyn, daß der größte Theil des Reitzes noch übrig bleibe, und durch das Gewand entdekt werden könne. Was ein Künstler zu Erlangung einer Geschiklichkeit in Zeichnung der Figuren zu beobachten habe, haben wir im Art. Zeichnen angeführt. Von der Schönheit der menschlichen Gestalt aber ist im Art. Schönheit gesprochen worden.

Bey Beurtheilung einer Figur muß man sich selbst folgende Fragen machen. Hat die ganze Gestalt dieser Figur das Ansehen einer vollkommen schönen Person, nach Beschaffenheit ihres Alters und Geschlechts? Zeiget sie in dem Gesicht einen Geist mit Nachdenken, oder eine Seele mit Empfindungen? Sieht man in ihrer Stellung eine besondere Bestimmung zu einer gewissen Verrichtung? Sind die Bewegungen und Gebährden natürlich, und zu einem gewissen Zwek einstimmend? Wenn diese Sachen sich in der Figur nicht deutlich zeigen, so ist sie nicht schön gezeichnet. Das Urtheil aber über alle diese Theile, die zur Schönheit einer Figur gehören, hängt von einer genauen Kenntnis der Schönheit der natürlichen und sittlichen Bewegungen des Menschen ab. Man muß nicht nur die Physionomien, die Gebehrden, Bewegungen, Stellungen und alle natürlichen Formen der Menschen genau beobachtet, sondern auch viel schöne Personen, von allerley Stand, Alter und Charakter oft betrachtet haben, um ein solches Urtheil fällen zu können. Eine fleißige Betrachtung der Antiken, der besten griechischen Bilder, schärft das Auge zur Beurtheilung der Figuren.

Figur.
(Redende Künste.)

Eine sich besonders auszeichnende, eine eigene Form annehmende, Art sich auszudrüken, der Ausdruk bestehe in einem einzigen Wort, oder einer ganzen Redensart. Jeder Ausdruk, der wegen seiner guten Art verdient, mit einem besondern Namen genennt zu werden, ist eine Figur, das ist, eine eigene Gestalt der Rede. Nachdem man einmal angefangen hatte, über die Sprache der Redner und Dichter nachzudenken, um den Ursprung der verschiedenen Annehmlichkeiten des Nachdruks und der Hoheit derselben zu entdeken, hat man bald angemerkt, daß gewisse Formen oder besondere Beschaffenheiten des Ausdruks, eine besondere Würkung haben. Damit man nun die verschiedenen Arten der Formen von einander unterscheidete, so mußte man die vornehmsten mit besondern Namen bezeichnen, die eine eine Ausrufung, die andre eine Wiederholung, die dritte anders nennen. Dies ist der Ursprung der Lehre von den Figuren, worüber die Lehrer der Sprache und der Beredsamkeit so viel geschrieben haben (†).

Wenn wir das Wort Figur in seiner allgemeinesten Bedeutung für die besondere Form einer Sache nehmen, so giebt es überhaupt drey Gattungen von Figuren; nämlich Figuren der Sachen, die wir uns vorstellen, Figuren der Ordnung, Figuren des Ausdruks. Ziehen wir aber blos die Vorstellungen

(†) Illud genus orationis, in quo per quamdam suspicionem, quod non dicimus, accipi volumus; non utique contrarium, ut in Ironia; sed aliud latens, et auditori quasi inveniendum. Quint. IX. 2. 65. Diese Erklärung geht mehr auf die Tropen insbesondre, als auf die Figuren überhaupt.

lungen in Betrachtung, in so fern sie in den redenden Künsten vorkommen, so müssen wir diese drey Hauptgattungen der Figuren also bestimmen. Die Figuren der Sachen, welche bey den lateinischen Schriftstellern figuræ sententiarum heissen, sind besondere Formen der durch die Sprache auszudrükenden Sachen; dergleichen Figuren sind die Bilder, die Vergleichung, die Gleichnisse, das Beyspiel und andre. Die Figuren der Ordnung sind besondere Formen in der Anordnung der Begriffe und Wörter, aus denen eine Hauptvorstellung erwächst, dergleichen ist das, was man mit einem griechischen Ausdruk das ὕϛερον πρότερον, nennt. Die Figuren des Ausdruks sind gewisse Formen in dem Ausdruk der Worte, figuræ dictionis. Diese betreffen entweder blos das Mechanische der Worte, da z. B. etwa eine Sylbe weggelassen, oder eine hinzugesetzt wird; oder sie betreffen die Mechanik der Zusammensetzung der Wörter, da ganze Wörter ausgelassen, oder wiederholt werden; oder sie betreffen endlich den Sinn und die Bedeutung der Wörter; eine Ausrufung, eine Frage, eine Verwundrung, oder eine Anspielung.

Wir werden von den Figuren des Ausdruks nur beyläufig in verschiedenen Artikeln, wo die Gelegenheit es mit sich bringt, dasjenige anmerken, was der Redner und Dichter darüber zu bedenken hat. Von den Tropen aber wird in einem besondern Artikel gesprochen werden.

Die Erfindung der Figuren dürfen wir eben keiner überlegten Kunst zuschreiben. Sie sind vermuthlich alle so alt als die Sprachen selbst. Der Affekt, das Feuer des Redners, seine Begierde nachdrüklich zu seyn, seine Begriffe sinnlich darzustellen, und zum Theil der Mangel der Sprache, haben sie natürlicher Weise ohne Ueberlegung hervorgebracht. Denn eigentlich ist jede Art zu reden, jedes Wort, in so fern es ausser seiner Bedeutung, ausser dem Sinn, etwas an sich hat, das aus dem Affekt der redenden Person entsteht, eine Figur.

Es wär aber eine unendliche Arbeit alle besondere Figuren zu betrachten, ihre eigentliche Beschaffenheit, ihren Gebrauch und Mißbrauch anzuzeigen; denn es giebt, wie Baumgarten vielleicht zuerst angemerkt hat, unendlich viele. (*) Man muß das meiste, was davon könnte gelehrt werden, dem Geschmak des Redenden überlassen. Indessen haben wir die vornehmsten Arten derselben in besondern Artikeln etwas umständlicher betrachtet.

(*) Figurarum sententiæ tot, quot Argumentorum sunt genera. A sth. I. §. 27. Quis numerus (troporum)? innumerabilis. Ib. II §. 782.

Hier erinnern wir nur überhaupt, daß sie entweder zur Lebhaftigkeit des Mechanischen im Ausdruk, oder zur Verschönerung der Vorstellung selbst, oder zum anschauenden Erkenntnis der Sache, nothwendig sind. Uebrigens ist zu wünschen, daß die mühesame und schweerfällige Aufzählung und Erklärung so sehr vieler Arten der Figuren, aus den für die Jugend geschriebenen Rhetoriken einmal wieder verbannt werden möchte. Diese Materie dienet zur Beredsamkeit gerade so viel, als eine scholastische Nomenclatur der Ontologie zur Erweiterung der Philosophie dienet. In der That sind die Rhetoren, die Griechenland nach dem Verfall der wahren Beredsamkeit in so grosser Menge hervorgebracht hat, in Absicht auf die Beredsamkeit, gerade das, was die Scholastiker der mittlern Zeiten, in Absicht auf die Weltweisheit. Mancher gute Kopf bekömmt einen Ekel für die Beredsamkeit, wenn man ihn zwingt, die verzweifelten Namen und Erklärungen aller Figuren auswendig zu lernen, und ihm dabey sagt, daß dieses zur Erlernung der Beredsamkeit gehöre.

Figur.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet in der Musik eine Folge von etlichen geschwind hinter einander folgenden, in der Höhe abwechselnden Tönen, die zu derselben Harmonie gehören, und an deren Stelle man, wenn man einfacher hätte singen wollen, nur einen einzigen davon würde genommen haben. Den Namen haben solche Töne vermuthlich daher, weil die Noten, so wie sie auf einander folgen, da sie insgemein durch Striche zusammen gezogen werden, allerhand Figuren ausmachen.

Daher heißt der figurirte Gesang derjenige, in welchem solche Figuren vorkommen, und er wird dem planen Choralgesang, der diese Auszierungen nicht hat, entgegen gesetzt.

Die Figuren bestehen allemal aus der Hauptnote, oder der, die eigentlich zur Harmonie nothwendig erfodert wird; ferner aus andern zur Harmonie gehörigen Noten, wie z. E. aus der Quinte oder Sexte, wenn die Terz die Hauptnote ist; und dann aus durchgehenden Noten.

Diese Figuren kommen vornehmlich in der Hauptstimme vor, und die andern, die ihr zur Begleitung dienen, haben alsdann nur einzele, zur Harmonie gehörige Töne. Oft aber trift es sich auch, daß, indem die Hauptstimme einen Ton länger anhält, eine der begleitenden Stimmen eine Figur darauf macht. Auch fällt die Figur bisweilen so gar in den begleitenden Baß, der alsdenn ein figurirter Baß genennt wird.

Figur.

(Tanzkunst.)

Beym Tanzen wird der Weg, den die Tänzer nehmen, in so fern er regelmäßig und symmetrisch ist, die Figur genennt. So kann man im Kreis herum tanzen, oder in schlangenförmigen Linien fortschreiten u. s. f. Die Figur ist also eines von den Dingen, die nicht nur zur Annehmlichkeit, sondern auch zum Ausdruk und der Bedeutung des Tanzes das ihrige beyträgt. Sie kann nicht nur an sich etwas angenehmes haben, wie man es bey schlangenförmigen Gängen, besonders, wenn zwey Personen in solchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren durch einander schlingen, leicht empfindet, sondern sie dienet auch zur Verstärkung des Ausdruks. Man begreift leicht, daß der Gang der Menschen, auch in Ansehung des Weges, den sie nehmen, einigermaaßen durch das Leidenschaftliche in ihnen bestimmt wird. Ein zorniger, oder überhaupt von einer verdrüslichen Leidenschaft getriebener Mensch geht nicht so regelmäßig, als ein vergnügter; und ruhige Gemüthsfaßungen bringen in dem Gang der Menschen weniger Abwechslungen hervor, als lebhafte. Darauf müssen also die Erfinder der Tänze, in Ansehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede Figur, so viel möglich, mit dem Charakter des Tanzes selbst überein komme. Es giebt ernsthafte und scherzhafte, lustige und traurige, lebhafte und schläfrige Figuren. Der Tänzer hat mehr, als irgend ein andrer Künstler, auf das Charakteristische, das in den blossen Umrißen der Figuren liegt, zu studiren. Es scheinet aber, daß man noch sehr wenig in diese Materie einschlagende Beobachtungen gesammelt habe. Wenigstens scheinen die Balletmeister eben nicht die Künstler zu seyn, die am meisten dem Geist ihrer Kunst nachdenken.

Figuranten.

(Tanzkunst.)

So nennt man in den Tänzen der Schaubühne diejenigen Tänzer, die nicht anders, als truppweise, mit viel andern zugleich tanzen. Vermuthlich haben sie den Namen daher, weil ihre Tänze, die im Ballet blos zum Ausfüllen und zur Abwechslung dienen, strenger an regelmäßige Figuren gebunden sind, als Solotänze, oder die Duette, welche hingegen, so wol in ihren Schritten und Gebehrden, als im ganzen Ausdruk, künstlicher und nachdrüklicher sind.

Firnis.

(Zeichnende Künste.)

Eine flüßige, oder doch sehr weiche Materie, mit welcher man die Oberflächen einiger Körper in verschiedenen Absichten überzieht. Entweder geschieht es blos, um sie glänzend zu machen, und zugleich vor der übeln Würkung der Feuchtigkeit zu bewahren; dieses nennt man eigentlich Lakiren: oder es wird mit dieser Absicht noch die verbunden, daß die Farben des Grundes, auf welchen der Firnis aufgetragen wird, lebhafter durchscheinen sollen. Alsdann muß der Firnis durchsichtig und ohne Farbe seyn. So überzieht man Gemählde und Kupferstiche mit Firnis, wovon hernach besonders soll gesprochen werden; oder man überzieht etwas mit Firnis um ihm eine Goldfarbe zu geben. S. Goldfirnis. Eine besondere Art dieser Arbeit ist die, wodurch eine Kupferplatte zum Aetzen zubereitet wird; auch davon wird hiernächst besonders gesprochen werden.

Firnis, womit Gemählde überzogen werden. Ein guter Firnis ist den Gemählden sehr vortheilhaft, weil sie dadurch durchaus saftiger werden, weil die Farben mehr in einander fliessen, und auch, weil die feinesten Tinten, die sich sonst einziehen und matt werden, dadurch hervorkommen. Durch einen guten Firnis erhält das Gemähld überdem eine immerwährende Jugend, und sieht auch in seinem Alter so aus, als wenn es eben aus der Hand des Künstlers gekommen wäre. Denn er hindert die corrosive Würkung der Luft auf einige Farben, und das Einsitzen des Staubes, wodurch so manches Gemählde verdorben worden; so daß durch den Firnis die Gemählde gleichsam einbalsamirt werden.

Soll er aber diese gute Würkung thun, so muß er höchst durchsichtig, ohne alle Farbe, und auch zähe genug seyn, um weder zu spalten, noch abzuspringen. Denn durch einen schlechten Firnis kann ein Gemählde gänzlich verdorben werden; wie denn in der That manch kostbares Meisterstük dadurch zu Grunde gerichtet worden.

Die vornehmsten Eigenschaften des Firnisses sind, daß er ganz weiß und etwas weich sey, auch durch das Alter nicht gelb werde und nicht abspringe, noch sich so zusammen ziehe, daß er die Farben von einander reisse.

Den Liebhabern, die sonst mit Behandlung des Firnisses umzugehen wissen, schlagen wir folgende Methode, die Gemählde vortheilhaft zu überziehen, vor. Zu dem Firnis selbst nehme man blos Sandarak und Mastix, suche aber aus einer beträchtlichen Menge die weissesten und hellesten Stüke aus, wasche sie mit sehr feinem Weingeist wol ab, damit alles unreine davon komme, und alsdann löse man sie mit den bekannten Handgriffen auf. Wenn sie ganz aufgelößt sind, so giesse man, um den Firnis gehörig weich zu machen, ganz hellen, wie Wasser aussehenden Terpentinspiritus dazu, so ist er fertig. Nun nehme man auch von dem feinesten Fischleim, oder so genannte Hausblase, die man ebenfalls aus der Menge so aussuchen muß, daß man nur die Stüke nihmt, die am weißesten sind. Auch diese werden mit starkem Weingeist erst wol abgewaschen und von aller Unreinigkeit befreyt, und hernach aufgelößt.

Will man nun ein Gemähld oder einen Kupferstich mit Firnis überziehen, so muß man demselben zuerst einen Grund von Hausblasen geben, hernach aber den vorher beschriebenen Firnis, aber nur dünne, darüber tragen.

Firnis zum Aetzen. (*) Man hat zwey Gattungen Aetzfirnis, den harten und den weichen. Einige Kupferstecher machen ein Geheimniß aus ihren Firnissen; Abraham Bosse hat in seinem Werk von der Aetzkunst die seinigen beschrieben. Sein harter Firnis wird aus gleich viel Judenpech und Colophonium, und aus etwas weniger Nuß- oder auch Leinoel auf folgende Art gemacht. Das Pech und Colophonium werden in einem reinen wol glasurten Topf über einem gelinden Feuer fließend gemacht und wol umgerührt. Wenn dieses geschehen, so wird auch das Oel zugegossen. Alles läßt man unter beständigem Umrühren wol eine Halbestunde lang über gelindem Feuer fließen, nachher bey mäßigem Feuer so lange kochen, bis man sieht, daß etwas davon, das man herausgenommen und kalt werden lassen, die Festigkeit eines diken klebrigen Syrops hat. Alsdenn schlägt man es durch Leinwand, und behält es zum Gebrauch in gläsernen Flaschen wol verwahrt auf.

(*) S. Aetzen in Kupferplatten.

Eine andere Art, welche der florentinische Firnis genennt wird, kann auf folgende Weise gemacht werden. Man nimmt klaren Leinoelfirnis und eben so viel gestossenen Mastix. Wenn man den Leinoelfirnis über gelindem Feuer wol warm gemacht hat, so mischt man den Mastix allmählig darin und rührt die Masse über dem Feuer so lang herum, bis der Mastix gut zerflossen und gänzlich mit dem Oelfirnis vereiniget ist; alsdenn wird sie abgenommen, durchgeschlagen und verwahrt.

Für den weichen Firnis giebt Bosse folgendes an. Man nimmt anderthalb Unzen feines weißes Wachs, eine Unze wol ausgesuchten Mastix und eine halbe Unze griechisch Pech. Das Wachs läßt man über dem Feuer zerfliessen, alsdenn streut man den gestossenen Mastix nach und nach, und hernach das gestossene Pech darein, und rührt alles über dem Feuer so lange herum, bis es gut zerflossen und gemischt ist. Wenn die Masse abgenommen und etwas erkaltet ist, so wird sie in reines Wasser abgegossen, und darin in kleine Kugeln geformt, die man hernach zum Gebrauch in Taffet einwikelt und verwahrt. Die Art die Firnisse aufzutragen S. im Art. Gründen.

Farben-Firnis. Ein dikes Oel, welches die Mahler den Oelfarben beymischen, um sie geschwinder troken zu machen. Er wird aus Nußöl gemacht, welches mit gestoßener Bleyglätte vermischt, in einem irdenen Geschirr langsam gekocht wird. Man nimmt $\frac{1}{8}$ oder nur $\frac{1}{12}$ Glätte zu dem Oel. Beym Kochen muß man sehr behutsam seyn, daß die Hitze nicht zu groß werde, weil dieses den Firnis schwarz brennen würde. Durch das Kochen wird das Oel allmählig dik, und so bald es einen gewissen Grad der Dichtigkeit, den man durch die Uebung muß kennen lernen, angenommen hat, wird es abgesetzt und mit einem hölzernen Stab wol umgerührt, wobey ein wenig Wasser zugegossen wird. Man hat dabey die Vorsichtigkeit zu brauchen, daß der Topf nicht über die Hälfte voll sey, weil sonst

das Oel durch das Aufwallen überfließen und sich entzünden würde. Diesem Zufall, der doch bey Vernachläßigung einiger Handgriffe sich leicht ereignet, die Gefahr zu benehmen, thut man wol, wenn man den Firnis unter freyem Himmel kocht.

Fis.

(Musik.)

Der Name den man in Deutschland der siebenden Sayte unsers heutigen Tonsystems giebt, weil sie als die um einen halben Ton erhöhete Sayte F angesehen, und ihre Note auf dem Notensystem auf eben der Stelle steht, worauf die Note des Tones F gesetzt wird. Wenn die Länge der tiefsten Sayte C, mit 1 ausgedrükt wird, so muß die Sayte Fis $\frac{32}{45}$ seyn, alsdenn ist dieser Ton die reine Quinte von H und die reine grosse Terz zu D, zugleich aber das Subsemitonium zu G.

Man kann Fis auch als einen Grundton betrachten, aus welchem ein Stük kann gesetzt werden, weil er seine völlige diatonische Tonleiter, so wol in der harten als in der weichen Tonart hat. (*)

(*) S. Tonart.

Flaches Schnizwerk.

(Bildhauerkunst.)

Unter dieser Benennung verstehen wir die Arbeiten bildender Künste, die man insgemein mit dem französischen Worte Bas-Reliefs, das ist, wenig erhabene Schnizarbeit, nennt. Die alten Griechen fanden Geschmak daran, so wol den Werken der Baukunst, als den Geräthschaften, dadurch mehr Geist und Annehmlichkeit zu geben, daß sie dieselben mit allerhand Schnizwerk auszierten. So finden wir, daß insgemein an den Giebelfeldern der Tempel, Vorstellungen, die sich auf die Gottheiten, denen diese Tempel geweyht waren, bezogen, in Stein ausgehauen gewesen; (*) und wem ist der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibt, unbekannt? Eben so bekannt sind die Gefässe der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert sind.

(*) S. Winkelm. über die Baukunst der Alten S. 56.

Diese wenig erhabene Schnizarbeit ist also eine Art Mahlerey ohne Farben, auf welcher die Gegenstände selbst zwar nicht in ihrer völligen körperlichen Gestalt, wie die Statuen, aber doch würklich massiv und etwas hervorstehend abgebildet sind. Die Neuern haben diese Verzierungen der Gebäude und Geräthschaften beybehalten, wiewol sie izt auch nicht mehr so gewöhnlich sind, als vor zweyhundert Jahren, da kaum ein hölzerner Schrank, von irgend einer Zierlichkeit, oder eine Thüre an prächtigen Gebäuden gemacht worden, an welchen nicht verschiedenes Schnizwerk von historischen oder allegorischen Vorstellungen, angebracht gewesen. Gegenwärtig liebet man das Glatte mehr, oder man scheuet die Umkosten des Schnizwerks. Indessen wird dieses doch noch verschiedentlich angebracht.

Dergleichen Arbeit ist am künstlichsten, wenn die Figuren nur wenig über den Grund herausstehen, so wie die Köpfe auf den meisten Münzen, und ihr allein kömmt eigentlich der Name des flachen Schnizwerks zu. Man findet antikes Schnizwerk, da die Figuren fast ganz, oder in ihrer völligen körperlichen Rundung aus dem Grunde heraustreten, anders da sie etwa halb heraustreten, noch anders wo sie nur wenig über den Grund erhaben sind. Insgemein richteten sich die Alten nach der Vertiefung des Grundes, oder nach der Höhe der Einfassung, damit von dem Schnizwerk nichts hervorstehen und der Gefahr abgestossen zu werden unterworfen seyn möchte, so wie man izt die Bilder auf Schaumünzen mehr oder weniger erhaben macht, nachdem der Rand der Schaumünze mehr oder weniger hoch ist. Diese Arbeit ist deswegen zu den dauerhaftesten Denkmälern der zeichnenden Künste die schiklichste, indem sie der Zerstöhrung nicht so unterworfen ist, als die Statuen und die Gemählde. Deswegen macht auch das antike Schnizwerk den größten Theil der unverdorben auf uns gekommenen Antiken aus.

Die Bearbeitung des flachen Schnizwerks hat ihre eigenen Schwierigkeiten, die sich leicht fühlen lassen. Einer Figur, die ihre natürliche Höhe und Breite, aber nur den dritten oder vierten Theil ihrer körperlichen Tiefe oder Dike hat, ein natürliches Ansehen zu geben, ist würklich eine schweere Sache. Noch mehr Schwierigkeit aber macht die mahlerische Zusammensetzung und Gruppirung der Figuren; denn da kann man sich nicht so leicht, wie in der Mahlerey, verschiedener und weit hinter einander liegender Gründe bedienen. Da auch die Schatten darin würkliche, nicht durch dunklere Farben nachgeahmte Schatten sind, so muß jede Kleinigkeit auf das genaueste nach Maaßgebung des würklich einfallenden Lichts abgemessen seyn. Ein in allen Theilen vollkommenes Werk dieser Art ist deswegen höchst selten.

Unter

Untern den Neuern ist Algardo einer der ersten gewesen, der in dieser Art groß geworden.

Flämandische Schule.

Unter dieser Benennung versteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der so genannten spanischen Niederlande. Diese Länder, vornehmlich aber die beyden Provinzen Braband und Flandern, waren ehedem der Sitz der Aemsigkeit und des Reichthums, und daher auch der Pracht und der, die Pracht unterstützenden, Künste. Einem Niederländer Johann van Eyk hat man die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken; und den Theil der Kunst, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankömmt, so wol im ganz Großen, als im Kleinen, hat diese Schule auf das Höchste gebracht, wenn dieses das Höchste ist, daß man die Natur völlig erreiche. Diese Schule hat Europa mit Gemählden angefüllet, die man kaum für Gemählde hält, so sehr hat jeder Theil das Licht, die Farbe, die Haltung und den Ton eines in diesem Zusammenhang würklich vorhandenen Körpers. Wenn die venetianische Schule diese an Pracht und Glanz der Farben, und einem gewissen Ideal des Colorits übertrift, so muß sie ihr doch, in Ansehung der völligen Erreichung der Natur, den ersten Platz lassen.

Auch an Zeichnung fehlet es der Flämandischen Schule eben nicht so, wie viele vorgeben; obgleich auch die größten Meister derselben sich sehr selten über die Natur erhoben haben; denn sie waren nur Mahler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, und dachten nicht daran, den Charakter der Menschen um einige Grade höher zu setzen. Sie kannten weder im Körperlichen, noch im Sittlichen, keine Welt, als die, in der sie lebten. Diese aber bildeten sie in ihren Werken auf eine Weise nach, die nicht übertroffen werden kann. Die Kenntnis der Farben scheinen sie aufs Höchste gebracht zu haben, weil ihre Gemählde fast unveränderlich bleiben.

Die berühmtesten Männer dieser Schule im Großen sind, Caspar Crayer, Jacob Jordans, vornehmlich aber Rubens und van Dyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teniers, in der Landschaft aber, Hermann Swanevelt. Auch hat diese Schule Bildhauer gehabt, die von wenigen Neuern übertroffen werden. Franz du Quesnoy, den die Italiäner *Fiamingo* genennt haben, weicht keinem neuern Bildhauer, und in seinen Kindern hat er gar alle übertroffen. (†)

Die beyden größten Männer dieser Schule, Rubens und van Dyk, kann man nicht in ihrer Größe kennen lernen, als wenn man ihre großen Werke in den niederländischen Städten, und in der Gallerie zu Düsseldorf gesehen hat. Die von Rubens in den verschiedenen Gallerien zerstreueten Werke, zeigen ihn freylich nicht immer als einen großen Mann, und van Dyk lernt man aus den Gallerien nur als den größten Portraitmahler kennen.

Die Niederlande haben in Ansehung der Kunst fast eben das Schicksal gehabt, das sie in Ansehung des Reichthums und der Handlung betroffen hat. So wie verschiedene Städte dieser Länder iezt mehr verweste Leichname von Städten, als Städte sind, so sind auch die zeichnenden Künste daselbst nur noch in den Werken der ehemaligen Meister vorhanden.

Fleiß.

(Schöne Künste.)

Die Bestrebung, ein Werk der Kunst auch in den kleinsten Theilen mit der äussersten Aufmerksamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleinste Schönheit zu erreichen, und die geringsten Fehler oder Mängel auszubessern (††). Der Fleiß gehört demnach zur Ausführung und Ausbildung, wovon bereits in besondern Artikeln gesprochen worden. Weil die größten Schönheiten eines Werks der Kunst in großen Gedanken bestehen, welche die Vorstellungs- und Begehrungskräfte mit starken Schlägen angreiffen, so kann ein Werk eine starke Würkung thun, an welches kein Fleiß ist gewendet worden. Ein Werk, dessen größte Würkung von

(†) Eine sehr gründliche und wichtige Beurtheilung dieses Künstlers findet man in Köremons Natur und Kunst in Gemählden, II Th. S. 346 u. f. f.

(††) Characterem felicis Aesthetici coronat *correctionis studium* (limæ labor et mora) seu habitus protensa attentione in pulcre informatum opus, quantum possis, minores, minutorum etiam ejus partium perfectiones augendi, tollendi imperfectiones, aliquantula phænomena, citra detrimentum totius. Baumgarten Aesthet. §. 97.

Haupttheilen herkömmt, darf auch nur in den Haupttheilen vollkommen seyn, weil man bey dem starken Gefühl der Vollkommenheit auf die Kleinigkeiten nicht sieht. Wer grosse und sehr merkwürdige Dinge zu erzählen hat, der erwekt grosse Aufmerksamkeit, und macht starken Eindruk, wenn er gleich auf die Kleinigkeiten der Rede, die beste Wahl der Redensarten, der Wörter, der Töne, der Stimme und der Gebährden gar nicht sieht. Der Mahler oder Bildhauer, der uns eine Figur oder ein Bild darstellt, das durch die besten Verhältnisse des Körpers, durch eine sehr edle Stellung und durch einen grossen Charakter rührt, braucht nicht auf Kleinigkeiten der Ausbildung, nicht auf die höchste Schönheit der Färbung oder des Glatten, nicht auf die Richtigkeit in den geringsten Falten des Gewandes, oder andre Nebensachen zu sehen: er gefällt hinlänglich. Und diese Beschaffenheit hat es mit allen Werken der Kunst, die in ihrer Erfindung und in ihren Haupttheilen gross sind; der äusserste Fleiß kann da schaden, wenigstens ist er unnütze.

Hingegen ist er in den Werken oder Theilen derselben nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältnissen, aus subtilen Vergleichungen herkömmt, von welcher Art alle feinen Gegenstände, alles Kleine, Niedliche, alles, dessen Wesen aus der Sammlung oder Zusammenfaßung vieler kleinen Theile besteht, sind.

Die Würkung des Fleisses ist demnach das Feine in jedem kleinsten Theile des Werks. Wenn Wahrheit und Richtigkeit da sind, so kann das Feine noch hinzukommen. Ein Marmorbild kann die Figur mit voller Wahrheit und Richtigkeit darstellen, so daß es einem, der sie aus einer gewissen Stellung betrachtet, nicht möglich wäre, etwas daran auszusetzen, sie ist aber nicht fein polirt, die Umrisse sind nicht bis auf die kleinesten Züge der Linien ausgeführt, alsdann ist nicht der äusserste Fleiß daran gewendet. Eben so kann ein Gemählde dasjenige, was es vorstellen soll, vollkommen vorstellen, ohne daß jeder Strich des Pinsels in die nächsten verfließt, ohne daß jedes kleine Glied der Figuren, jede Falte des Gewandes, jedes Blatt an Bäumen so ausgeführt sey, daß es einzeln betrachtet in allen seinen Theilen vollendet sey. So fehlt auch diesem der Fleiß.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen der äusserste Fleiß unnütz, oder gar schädlich sey, und wenn er ein nöthiges Mittel zur Vollkommenheit werde. In den Dingen, die für das Gesicht gemacht sind, folglich in allen bildenden Künsten ist der Fleiß unnütze, wenn das Werk der Kunst weit aus dem Auge soll gesetzt werden; denn da verlieren sich alle kleinen Theile. Es wäre vollkommen unnütz, in einem Bilde, das auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude gesetzt wird, alle feinen Züge des Gesichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhöhungen und Vertiefungen, völlig auszudrüken. Man weiß gar wol aus der Geschichte der beyden Bildhauer in Athen, daß in solchen Fällen der Fleiß schadet, weil er die Würkung des Ganzen hindert. Wer ein Dekengemählde in ein hohes Zimmer nach Mignaturart, oder nur nach der gewöhnlichen Art kleiner Staffeleygemählde ausführen wollte, würde dem Auge, das weit vom Gemählde steht, nichts Reitzendes vorlegen, wenn die Figuren noch so groß wären; denn die Stärke der Farben, welche in der Nähe hinreichende Würkung thun, verlieret sich in der Entfernung; was aber von ferne her stark würken soll, muß auch stark, und für die Nähe grob und rohe seyn.

Eben dieses muß man auch für die Gegenstände bemerken, die zwar das Aug in der Nähe hat, die aber in Vergleichung andrer auf demselben Gemählde weit entfernt sind.

Zweytens ist der Fleiß unnütze, wenn ein Gegenstand blos im Ganzen genommen würken soll. Gesetzt, eine Landschaft sey in der Natur blos wegen einer sehr schönen Austheilung des Hellen und Dunkeln, oder wegen der schönen Harmonie der Farben angenehm; so hat der Mahler seinen Zwek völlig erreicht, wenn er dieses darstellt, und hingegen keinen einzigen einzeln Theil, weder in seiner Zeichnung noch besondern Erleuchtung mit Fleiß ausführt. Eben so unnütz wäre der Fleiß, den ein Tonsetzer auf jede einzele Stimme in einem Chor oder Tutti wenden wollte, da der Gesang im Ganzen würken muß. Dieselbe Beschaffenheit hat es mit einer Rede oder einem Haupttheile derselben, da die Aufmerksamkeit blos auf die allgemeine Beschaffenheit einer Sache gehen soll. Wenn man da auf jeden besondern Begriff Fleiß wenden, jedes einzele Wort, oder jeden einzeln Satz vollkommen fleißig bearbeiten wollte, so wäre dieses eine unnütze Mühe.

Der

Der Fleiss, den man in solchen Fällen auf Nebensachen wenden wollte, wäre auch sehr schädlich. Er würde unsre Aufmerksamkeit dem Ganzen entziehen. Wer einen Helden vorstellen wollte, dessen Grösse in den Gesichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, würde seinem Werk schaden, wenn er das Gewand, oder die Waffen, so fleissig bearbeiten wollte, daß sie das Auge nothwendig auf sich zögen. Es ist demnach eine große Klugheit, den Nebensachen den Fleiß zu entziehen. Dies ist die docta negligentia vieler Alten. (*) Wer in einer Rede, darin von einer sehr wichtigen Angelegenheit gehandelt wird, eine solche Zierlichkeit, einen solchen Klang und solche Feinigkeit der Ausdrüke brauchen wollte, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf diese Sache gelenkt würde, der müßte seinen Zwek nothwendig verfehlen.

(*) Quædam etiam negligentia est diligens. Cic. in Orat.

Wir können also überhaupt diese Regel festsetzen, daß der Fleiß überall schädlich sey, wo er die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzieht, es sey, daß sie auf Nebensachen, oder gar von dem Werke auf den Künstler und dessen Bearbeitung, gegen die Absicht gelenket werden.

Wenn ein Redner sich über eine Anklage rechtfertigen und beweisen wollte, daß er ein redlicher Mann sey, so würde er seines Zweks verfehlen, wenn seine ganze Rede so künstlich und so fleissig wäre, daß der Zuhörer nur darauf Achtung gäbe. Auch da ist der Fleiß schädlich, wenn er in Trokenheit und Mühesamkeit ausartet; denn beyde sind der Leichtigkeit und Freyheit entgegen. In allen kleinen, artigen, und in blos ergötzenden Gegenständen ist der Fleiß gut, wenn er nur mit hinlänglicher Freyheit und Würkung des Ganzen verbunden wird, wie in den Werken eines G. Dow. und Fr. Mieris.

Fleischfarb.
(Mahlerey.)

Die Farbe des Nakenden am menschlichen Körper. Die natürliche Nachahmung dieser Farb in den Gemählden ist einer der wichtigsten Theile der Farbengebung, nicht nur, weil der Mensch der vornehmste und schönste Gegenstand der Mahlerey ist, sondern auch wegen der großen Schwierigkeit, die man dabey antrift. Die Farben aller andern Körper gehören ganz zu ihrem äussern und zufälligen; es scheinet aber, daß die Natur, wie die Form des Körpers, also auch seine Farbe mit dem Geist gleichsam verwebt habe. Schon die Farb allein drükt das Leben aus; folglich auch die verschiedenen Stufen und Kräfte des Lebens, mithin auch einen Theil des Charakters der Menschen. Der Bildhauer kann nie die ganze Seele sichtbar machen. Dieses beweißt die höchste Wichtigkeit dieses Theils der Kunst; die ungemeine Schwierigkeit aber lernt man begreifen, wenn man versucht, so wol die Hauptfarben, als die unnennbaren Mittelfarben, mit welchen die Natur den menschlichen Körper bemahlt, anzugeben und zu nennen. Was für ein feines Gesicht muß der Mensch haben, der nur etwas davon erkennen will. Was für scharfsinnige Beobachtungen mußte nicht Titian gemacht haben, ehe er auf die Grundsätze gekommen, die Mengs in seinen Fleischfarben entdekt hat. „Ein Fleisch, das viel Mittelteints hatte, machte er überhaupt im Mittelteint, dasjenige, so deren wenig hatte, machte er fast ohne Mittelteinten. So das Röthliche fast ohne andre Teints (dieses versteht sich allezeit nebst der Nachahmung der Wahrheit) und gleicher Weise in jeder übrigen Farbe.„ (†)

Es ist also kein Theil der Farbengebung wichtiger und keiner schweerer, als dieser; denn wenn man alle andern vollkommen besäße, so müßte man diesen noch ganz besonders studiren, und zu dem End ein unablässiges und scharfes Studium der Natur, mit tausend nachahmenden Versuchen verbinden. Man hat in jedem andern Theil der Kunst eine grössere Anzahl vollkommener Meister gehabt, als in dieser, wo man ausser Titian und van Dyk wenige zu nennen hätte.

Die Farben des Fleisches sind nicht nur von allen Farben die, die man am wenigsten bestimmen kann, sondern auch die, deren frisches und liebliches Wesen am zartesten ist. Folglich muß ihre Behandlung höchst leicht und frey seyn. Wer durch vieles Mischen, durch viel Verreiben, durch mancherley Wendung des Pinsels, sie zu erhalten sucht, findet sie gewiß nicht. Wer am Nakenden mahlt, und noch ungewiß ist, wie er es erreichen soll, wird es nicht erreichen. Durch eine genaue Beobachtung der Natur und ein scharfes Nachdenken, muß man sich Regeln machen, ihnen mit Sicherheit folgen, und so

(†) Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geschmak in der Mahlerey, S. 59.

so lang man nicht den erwünschten Erfolg davon sieht, sie durch neue Beobachtungen zu verbessern suchen. Dieses ist vermuthlich der einzige Weg in diesem Theile der Kunst zur Vollkommenheit zu gelangen.

Lairesse hat über die Fleischung, wie über verschiedene andre Zweige der Kunst, Regeln gegeben, die dem, dessen Genie sonst für diesen Theil der Kunst die gehörige Wendung hat, das Studium etwas erleichtern könnten. Aber alle Regeln, die man nicht selbst entdeket, oder deren Gründlichkeit man nicht durch eigenes Nachdenken einsieht, können hier nichts helfen.

Fließend.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, was unsre Vorstellungskraft ohne alle Aufhaltung und Hinternis in einem gleichen Grad der Stärke unterhält. Der Ausdruk ist von einem sanft fortfließenden Wasser genommen, dessen mäßige Geschwindigkeit überall gleich ist. Man sagt von einer gebundenen, oder ungebundenen Rede, sie sey fließend, wenn sie wie ein sanfter Strohm so fortgeht, daß weder das Ohr, noch die innern Sinnen einmal merklich stärker, als das andre gereizt werden, wenn alles leicht auf einander folgt, daß man in seinen Vorstellungen, ohne merkliche Unterbrechungen, und erneuerte oder veränderte Aufmerksamkeit, sanft fortgeführt wird. Auf eine ähnliche Art ist ein fließendes Tonstük beschaffen, oder eine fließende Melodie, wenn alles ungezwungen, ohne schnelle Veränderungen in unsern Vorstellungen hinter einander folget. Man nennt auch eine Zeichnung fließend, wenn die Umrisse ohne Unterbrechung, ohne starke oder schnelle Wendungen, ohne Zwang, in angenehmen Krümmungen fortgehen.

Das Fließende ist demnach dem Holprigen und Rauen gerade entgegen gesetzt, wobey die Aufmerksamkeit alle Augenblik anstößt, eine Weile gehemmt, oder verstärkt wird. Auch das Feurige und Lebhafte, und das wilde Rauschende, sind dem Fließenden einigermaaßen entgegen.

Das Fließende hat ausser der Leichtigkeit auch die Würkung, daß es das Gemüth nur sanft angreift, angenehm aber fast unvermerkt von einer Vorstellung zur andern fortführet, und uns in stiller Betrachtung einwieget, wiewol es uns auch nach und nach bis zum sanften Reiz fortziehen kann. Und hieraus ist zu sehen, daß das Fließende nur in denen Werken, oder Theilen der Werke statt hat, welche allmählig auf das Gemüthe würken sollen. Es wäre ein Fehler in den Werken, die uns überraschen, fortreissen, oder überhaupt in starke und lebhafte Empfindungen setzen sollen. Es ist eine wesentliche Eigenschaft des blos Angenehmen und Sanftreizenden. Stille, wiewol tiefsitzende Leidenschaften, liebliche Vorstellungen der Phantasie, müssen auf eine fließende Art behandelt werden, eben so wie das, was man Unterhaltend und Ergötzend nennt.

Virgil ist in den angenehmen Scenen, die er beschreibt, Ovidius und Euripides in sanften Affekten und angenehmen Gemählden, Phädrus und La Fontaine in ihren Fabeln Fließend. Grauns meiste Melodien sind Muster des Fließenden.

Es ist ein Zeichen eines schwachen Genies, oder eines verdorbenen Geschmaks, wenn man in Werken der Kunst alles Fließend verlangt; denn auf diese Weise könnten die größten Würkungen ofte nicht erhalten werden. Vielmehr ist das Fließende gar oft ein Fehler. Es wäre lächerlich, wenn ein Redner bey Vorstellung einer nahen Gefahr das Fließende in seiner Rede suchen wollte. Es ist allen heftigen und strengen Leidenschaften gänzlich entgegen.

Es erfodert aber einen Reichthum der Gedanken, eine Kunst seine Vorstellungen auf alle Seiten umzuwenden, eine Fertigkeit in allen Wendungen, und feine Sinnen, um das Fließende zu erreichen.

Florentinische Schule.

Die Stadt Florenz ist schon seit vielen Jahrhunderten ein vorzüglicher Siz der zeichnenden Künste; sie hat in allen Zweigen der Kunst eine so beträchtliche Anzahl großer Männer besessen, Bildhauer, Stein = und Stempelschneider und Mahler, daß keine andre Stadt ihr in diesem Stük den Vorzug streitig machen kann.

Man muß die ganz alte florentinische Schule von der neuen unterscheiden. Schon im dreyzehnten Jahrhundert haben die Künste in dieser Stadt geblüht. Der Rath ließ verschiedene Künstler aus Griechenland kommen, welche sich in Florenz niedergelassen und daselbst Schüler gezogen haben, durch welche

welche der Geschmak an zeichnenden Künsten sich in Italien festgesetzt hat.

Die alte florentinische Schule fängt sich bey diesen Griechen, und dem Cimabue ihrem Schüler an, und endiget sich bey Leonhard da Vinci. Die Werke der Künstler, die vor Leonhardo gelebt haben, sind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden sind, schätzbar; aber er, der letzte und größte Mahler und Zeichner dieser Schule, näherte sich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erste Künstler der neuen Schule angesehen werden. Man kann bey Sandrat und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentinischen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt sich bey da Vinci und Michael Angelo an, und besteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil großer Künstler, besonders Bildhauer. Die Verfasser der unlängst herausgekommenen mahlerischen Reise durch Italien, fällen von dieser Schule überhaupt folgendes gründliches Urtheil: „Die ältere florentinische Schule hat eine Menge Mahler gehabt, die nicht zu verachten sind, wiewol wenige davon einen grossen Grad des Ruhms erhalten haben. Die Kirchen von Florenz sind voll ihrer Arbeiten, die alle von einer Hand gemacht scheinen. — Die Farbe ist grau und schwach; die Zeichnung hat etwas Großes, ist aber mit einer Manier verbunden, in dem Geschmak des M. Angelo. — Die Figuren haben in ihren Wendungen etwas so gedrehtes, daß man sie für unmöglich halten möchte. Große übertriebene Umriße, welche von verrenkten und verdrehten Gliedern herzukommen scheinen; ein übertriebener Reiz, darin in der That etwas Grosses, aber aus einer erdichteten Natur ist. Gute Coloristen findet man da nicht, die Schule hat ihren meisten Ruhm von den Bildhauern bekommen. Man hat sich darin fast einzig um die Zeichnung bekümmert, und um eine gewisse Größe der Formen, die aber leicht in eine Manier ausartet.„ Von den florentinischen Künstlern kann man also einen der wichtigsten Theile der Kunst lernen; das Große in den Formen und in der Zusammensetzung, wodurch die Werke der Kunst den wichtigsten Theil der Kraft bekommen. Junge Künstler, die Gelegenheit haben, diese Schule zu studiren, thun wol, sich dabey so lang aufzuhalten, bis ihr Auge sich so an das Große und Starke gewöhnt hat, daß es dasselbe überall, als einen wesentlichen Theil sucht. Erst alsdenn, wenn dieses Gefühl unauslöschlich bey ihnen festgesetzt ist, können sie auf die höchste Richtigkeit im Zeichnen arbeiten. Denn ohne Größe kann kein Werk der Kunst in die erste Classe gesetzt werden.

Lepicie giebt in der Beschreibung der Gemählde des Königs von Frankreich kurze Lebensbeschreibungen der vornehmsten Mahler dieser Schule. Diese sind: da Vinci, Bruder Bartolom. von St. Marcus, Michel Angelo, Baccio Bandinelli, Andr. del Sarte, Jacob Pantorma, Balth. Pruzzi, Franz Salviati und Math. Roselli.

Flüchtig.
(Schöne Künste.)

Das Flüchtige hat in allen Werken der Kunst, fürnehmlich aber in den zeichnenden Künsten statt, und besteht darin, daß die Gegenstände nach dem, was ihnen wesentlich zugehört, mehr angezeiget, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt werden. Eine flüchtige Zeichnung ist die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptsachen so angiebet, daß ein Kenner sogleich daraus das Ganze sich bestimmt vorstellen kann; ein flüchtiger Pinsel ist der, der nur die Hauptfarben, so wol im Hellen, als im Dunkeln durch wenig Hauptzüge so aufgetragen hat, daß das Wesentliche der Haltung und Harmonie daraus schon empfunden wird. Die flüchtige Behandlung schikt sich zur Anlegung eines Werks, da der Künstler, wenn er in vollem Feuer der Einbildungskraft ist, schnell den Entwurf macht, um vorerst nur von dem Ganzen zu urtheilen. Es ist ein großer Vortheil, wenn man sich angewöhnt hat, ein Werk flüchtig anzulegen; denn dadurch kann man sogleich alle Hauptsachen, die bisweilen nur von einem einzigen glüklichen Augenblik abhängen, festsetzen. Der Künstler, der nie flüchtig arbeiten kann, wird manches Gute, das nur wie ein schnell vorübergehender Sonnenblik kömmt und wieder vergeht, verlieren.

Hernach müssen auch ganze Werke etwas flüchtig bearbeitet werden. Nämlich diejenigen, bey denen es würklich blos auf einige Hauptsachen ankömmt, wie in den Gemählden und Werken der bildenden Künste, die sehr weit aus dem Gesichte kommen, ingleichem in den Werken, wo nur wenige Hauptgedanken zur Absicht des ganzen Werks hinläng-

länglich sind. Man kann hiervon das deutlichste Beyspiel aus der Musik nehmen. Im Recitativ sind die Noten, die der recitirenden Stimme vorgeschrieben sind, die Hauptsache; der begleitende Baß ist blos da, den Ton, darin gesprochen wird, fühlen zu lassen, und das Gehör zu den verschiedenen Modulationen desselben gleichsam zu stimmen: mehr soll und muß man von Begleitung nicht hören. Also muß dabey der begleitende Baß nur flüchtig angeschlagen werden, weil es hier gar nicht um begleitende oder ausfüllende Harmonie zu thun ist, die da vielmehr schädlich wäre.

Es ist aber leicht zu sehen, daß das Flüchtige gerade die sicherste Hand, oder die genaueste Richtigkeit erfodere. Denn weil da nichts, als das Wesentlichste der Vorstellung ausgedrükt wird, so ist auch jeder dabey vorkommende Fehler wesentlich. Also können nur grosse Meister in dem Flüchtigen sicher seyn.

Da das Flüchtige überhaupt dem Fleissigen entgegen gesezt ist, wovon in seinem Artikel gesprochen wird, so kann das, was dort angemerkt worden ist, auch hier angewendet werden.

Flügel.

(Baukunst.)

So nennt man eigentlich jeden, der Hauptmasse eines Gebäudes, oder auch eines Körpers angehängten Theil. Eigentlich wären also auch die Säulenlauben und blosse Mauren, von welcher Seite des Gebäudes sie herausstühnden, als Flügel desselben zu betrachten. Man braucht so gar das Wort bey etwas langen Gebäuden, wenn sie gleich nur aus einer einzigen Hauptmasse bestehen, von den Seiten desselben, die Rechts und Links von der Mitte abstehen, so wie man in der Kriegskunst den rechten oder linken Theil des Heers, die Flügel nennt.

Die besondere und gewöhnlichste Bedeutung des Worts aber ist diese, daß man es von Nebengebäuden brauche, die einem Hauptgebäude angehängt werden. Man pflegt insgemein grossen Hauptgebäuden solche Flügel entweder an den Seiten, oder auch von vornen oder von hinten anzuhängen, entweder um der Form des Gebäudes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewisse zur innern Einrichtung gehörigen Theile, die sich in der Hauptmasse nicht wol haben anbringen lassen, dahin zu verlegen. So haben ehedem die morgenländischen Völker an ihre Haupttempel grosse Flügel angebauet, in denen die Priester ihre Wohnungen hatten, da es sich nicht schikte, diese Wohnungen mit dem Tempel selbst in eine einzige Masse zu verbinden.

Folie d'Espagne.

(Musik und Tanzkunst.)

Ist ein Tanz von ernsthafter Art für eine Person, der auf der Schaubühne aus der Mode gekommen. Die Musik ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesezt, und hat wegen ihrer Einfalt, ihrer vollen und leichten Harmonie etwas, das dem ungeübtesten Ohr faßlich und angenehm ist. Das Stük fängt im Niederschlag an, und hat Abschnitte von zwey Takten, so daß allemal auf den zweyten Takt eine halbe Cadenz kömmt. Im ersten Takt des Abschnitts hat das erste Viertel den stärksten Accent, das zweyte aber einen Punkt; wird also länger, als das erste angehalten. Im zweyten Takt aber werden das zweyte und dritte Viertel leicht angeschlagen.

Die Harmonie ist höchst einfach, ohne Dissonanzen, und man vermeidet so gar die Verwechslungen des Dreyklanges, und um sie noch einfacher zu machen, läßt man gar oft in der obern Stimme die Octave des Basses hören, welches sonst in andern Stüken sorgfältig vermieden wird.

Das ganze Stük besteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Der erste schließt im achten Takt in die Dominante, und der andre in die Tonica. Nach diesen 16 Takten wird das Stük, so oft als man will, mit melodischen Abänderungen wiederholt. Durchaus aber wird auf jeden Takt nur eine einzige Harmonie genommen.

Forlane.

(Musik.)

Ein gemeiner Baurentanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich ist. Die Musik dazu ist in $\frac{6}{4}$ Takt mit sehr munterer Bewegung.

Form.

(Zeichnende Künste.)

In dem allgemeinesten figürlichen Sinn bedeutet dieses Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenstand in ein Ganzes verbunden ist; folglich die besondere Art der Zusammensetzung. Hier wird aber die Form nur, in so fern sie sichtbar ist, betrachtet, nämlich als die Gestalt körperlicher Gegenstän-

genstände: man sagt in diesem Sinn, ein Gefäß habe eine schöne Form. Von solchen Gegenständen hat man das Wort in der Sprache der Künste, auch auf die menschliche Gestalt angewendet; so sagt man z. B. Michel Angelo habe in seinen Werken auf große Formen gesehen, und versteht durch diese Formen auch die Gestalt der Figuren von menschlicher Bildung.

Die Formen sind wegen der mannigfaltigen ästhetischen Kraft, die sie haben, der hauptsächlichste Gegenstand der zeichnenden Künste, und verdienen deswegen nach ihren Hauptgattungen betrachtet zu werden. Wir merken demnach an, daß es dreyerley Gattungen der Formen giebt; solche, die eine blos körperliche Schönheit haben; hernach solche, in denen körperliche Schönheit mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden ist; und endlich auch solche, in denen ausser der körperlichen Schönheit und Schiklichkeit, auch sittliche Kraft liegt. Zur ersten Gattung gehören alle Figuren und Körper, die regelmäßig sind, aber keine besondere Bestimmung haben; zur andern Classe regelmäßige Körper, deren Gestalt durch eine besondere Bestimmung ihre Einschränkung bekömmt; und zur dritten die, in denen ausser den vorhergehenden Eigenschaften noch inneres Leben und sittliche Würksamkeit entdekt wird.

Es kommen uns mannigfaltige Figuren und Körper vor, von deren Natur und Endzwek wir nichts erkennen; die uns aber doch gefallen oder mißfallen, blos in so fern sie eine Figur haben. Unter den Steinen, welche auf den Feldern zerstreuet sind, ziehen die, deren Figur eine merkliche Regelmäßigkeit hat, unser Aug auf sich, und wenn wir die in der Luft zerstreueten Wolken sehen, so sind wir aufmerksam und vergnügen uns, so ofte wir in ihren Figuren und in ihren verschiedenen Gruppirungen etwas regelmäßiges entdeken. Wir schreiben ihnen in so fern eine Schönheit zu, die aber blos darin besteht, daß ihre Form faßlich ist, daß wir uns einen mehr oder weniger klaren und deutlichen Begriff davon machen können. Sie haben die blos todte Schönheit, die, wie die Philosophen bemerkt haben, aus Einheit und Mannigfaltigkeit entsteht.

Dieses ist die geringste Gattung der Formen, von welcher aber die zeichnenden Künste einen starken Gebrauch machen. Sie hat der Baumeister zur Absicht, wenn er die Deken der Zimmer mit Feldern, und die Fußboden mit künstlichem Tafelwerk verziert; und der Mahler, wenn er seine Figuren wol gruppirt, und alles in regelmäßige Massen anordnet. Diese Formen würken ein bloßes Gefallen, oder eine Zufriedenheit des Auges.

Wenn aber diese Schönheit zugleich mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden wird, so bekömmt die Form schon eine lebhaftere Kraft. Wir können die Säulen der Baukunst zum Beyspiel anführen. Das Verhältnis ihrer Höhe zur Dike und die Einziehung oder allmählige Verdünnerung des Stammes, daß sie einen Fuß und Knauff haben, daß der unterste Theil des Fußes eine vierekigte Platte, und der oberste Theil des Knauffs eine Tafel ist, und mehr solche Dinge gehören zum Schiklichen und Tüchtigen; denn durch diese Eigenschaften wird die Säule tüchtig zu tragen, was sie zu tragen hat. So ist in einem schönen Gefäß, in einer schönen Vase, blos körperliche Schönheit mit Tüchtigkeit verbunden, wenn die Form zum Gebrauch, den man davon macht, völlig schiklich ist, oder ihn erleichtert. So sind unsre Trinkgläser, da ein kleiner conischer Bächer auf einem dünnen zum Anfassen bequämen, und unten mit einem breiten Fuß versehenen Stamm steht. Die körperliche Schönheit mit Schiklichkeit oder Tüchtigkeit verbunden, sehen wir überall in den Formen der Pflanzen und der Thiere, und wir vermissen sie gar oft in den Werken der Kunst, wo die Zierrathen ohne Beurtheilung angebracht werden, wie bey Messern, deren Hefte so wunderlich gestaltet sind, daß man sie nicht fest anfassen, oder mit so viel ekigten Zierräthen versehen sind, daß man sie ohne sich zu verwunden nicht lange fest halten kann.

Gute Formen von der zweyten Art können einen großen Grad des Vergnügens erweken. Das Pflanzen- und Thierreich ist voll von solchen Formen, die man nicht ohne inniges Vergnügen betrachten kann. In den schönen Künsten zeiget die Baukunst manche Schönheit dieser Art. Eine nach dem guten Geschmak der Griechen gebauete Säulenordnung zeiget uns das Schöne mit dem Tüchtigen und Schiklichen in der engesten Verbindung. Was kann fester, besser zusammengefügt, zu seinem Endzwek schiklicher, zugleich aber regelmäßiger seyn, als jeder Theil der dorischen Ordnung? Durch eine glükliche Vereinigung des Schönen mit dem Tüchtigen und Schiklichen, werden auch Werke der mechanischen Künste zu Werken des Geschmaks, und der Goldschmidt,

der Juvelierer, und so gar Handwerker von der niedrigsten Classe können sich dadurch bis zum Rang der Künstler erheben, so wie im Gegentheil Künstler unter den Handwerksmann sinken, wenn sie durch abgeschmakte Zierrathen so gar, was zur Tüchtigkeit am wesentlichsten gehört, zerstöhren (*); wie der wunderliche Mensch in Frankreich, der vor einiger Zeit ein Gebäude in Form eines Rhinoceros hat aufführen wollen.

(*) S. Zierrathen

Die wichtigsten Formen, deren Schönheit bis ins Erhabene hinaufsteiget, sind die, in denen Schönheit mit Schiklichkeit und sittlichem Wesen vereiniget ist, wo die Materie ein Ausdruk geistlicher Kräfte wird; Seelen in sichtbarer Gestalt. Diese fangen schon in dem Thierreich an, und erheben sich allmählig durch unendlich viel Grade bis zum höchsten Ideal der menschlichen Schönheit, als dem äussersten, das Menschen zu erreichen möglich ist. Die Natur und Kraft dieser Form, die auch schlechthin die Schönheit, das ist, das höchste Schöne genennt wird, ist wegen der Wichtigkeit der Sache in einem besondern Artikel ausführlich entwikelt worden (*).

(*) S. Schönheit.

Man muß in den zeichnenden Künsten, so oft als von Formen die Red ist, an den Unterschied dieser drey Gattungen der Formen gedenken; denn unter gleichen Namen werden sehr ungleiche Dinge ausgedrükt. Wenn von Schönheit der Formen gesprochen wird, so kömmt es sehr viel darauf an, zu welcher Gattung sie gehören.

Form.

(Bildende Künste.)

Dieses Wort bedeutet auch insbesondre einen Körper, dessen Zeichnung oder Gestalt andern Körpern durch Abgießen, oder Abdruken mitgetheilt wird, so wie ein Pettschaft die Form ist, in welcher das Siegel abgedrukt wird. Man macht Formen zum Abgießen, in Metall oder in Gyps; Formen zum Abdruken, in Wachs, oder andre weiche Körper. Daher heißen die hölzernen Stüke, von denen die so genannten Holzschnitte abgedrukt werden, auch Formen, und der Künstler, der sie verfertiget, wird Formschneider genennt.

Formschneiden.

(Zeichnende Künste.)

Unter der Benennung des Formschneidens versteht man die Kunst allerhand Zeichnungen in hölzerne Formen zu schneiden, von denen sie mit Oelfarben auf Papier abgedrukt werden. Die Abdrüke selbst nennet man Holzschnitte. Es geht damit überhaupt also zu. Man trägt auf ein Stük zähes und feines Holz mit Bleystift oder einer andern Farbe die Zeichnung auf; hernach nihmt man mit schiklichen Instrumenten und Werkzeugen von der Oberfläche des Holzes alles, ausser den gezeichneten Strichen, bis auf eine gewisse Tiefe weg. Enthält die Zeichnung eine Vorstellung, in welcher Gegenstände von verschiedenen Entfernungen sind, wie in Landschaften, so bedient man sich des Kunstgriffes, die entfernten Gründe auf dem Stok selbst, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas zu vertiefen, damit hernach beym Abdruken die dazu gehörigen Striche nur sehr schwach heraus kommen. Wenn nun auf diese so zubereitete Form mit Ballen, die denjenigen gleichen, deren sich die Buchdruker bedienen, die Farbe aufgetragen wird, so bleibet etwas davon auf der Form kleben und zwar nur auf den Strichen, weil alles übrige vertieft ist. Wird nun ein feuchtes Papier darauf gelegt und sachte gepreßt, so drükt sich die Farbe auf das Papier ab; die Stellen aber, die auf die vertieftesten Theile der Form treffen, bleiben weiß; folglich ist nun die ganze Zeichnung, aber in Ansehung der rechten und linken Seiten verkehrt, auf dem Papier, das nun ein Holzschnitt genennt wird.

Diese geschnittenen Formen sind einigermaassen das Gegentheil der Kupferplatten. Denn in diesen werden die Striche, die sich abdruken sollen, vertieft, und hier sind sie erhöht. Daher ist es auch nicht möglich in den Holzschnitten die Zeichnungen weder mit so feinen, noch mit so mannigfaltig durch einander laufenden Strichen zu machen, als in Kupferplatten, weil das Holz entweder ausspringen, oder im Druk sich umlegen würde. Dieses giebt also den Holzschnitten überhaupt ein ganz anderes und matteres Ansehen, als die Kupferstiche haben. Diese können auch das Matte und das Glänzende, das Glatte und das Rauhe, und überhaupt das Charakteristische der Oberflächen der Körper beynahe so gut, als der Pinsel selbst bezeichnen, da hingegen die Holzschnitte alles gleich matt machen. Ferner können die Kupferstiche das Weiche der Zeichnungen und der Gemählde, da die Umrisse mehr angedeutet als ausgedrukt sind, fast eben so gut, als die Mahlerey erreichen; diesen Vortheil hat der Holzschnitt nicht.

nicht. Für diesen schiken sich vorzüglich die Zeichnungen, wo durch wenig fernhafte Striche nur die Hauptsachen ausgedrukt sind. Meisterhafte, aber wenig ausgeführte Handzeichnungen, können sehr gut in Holz geschnitten werden.

Die Holzschnitte haben aber vor den Kupferstichen den Vortheil, daß man einige tausend gute Abdrüke davon nehmen kann, da die Kupferstiche nur einige Hundert geben. Es würde also ohne Zweifel zur Aufnahm der Kunst gereichen, wenn das Formschneiden mit dem Eyfer getrieben würde, als das Kupferstechen. Es giebt fürtreffliche Gemählde, die sich fürnehmlich durch das Große der Anlage und der Zeichnung herausnehmen; diese könnte man durch Holzschnitte weit besser, als durch Kupferstiche allgemein machen. So könnten auch die vornehmsten Werke der alten Bildhauer durch Holzschnitte beynahe eben so gut, als durch Kupferstiche, zum Unterricht der Studirenden ausgebreitet werden. Es ist zum Nachtheil der zeichnenden Künste geschehen, daß das Formschneiden von dem Kupferstechen bey nahe verdrängt worden. Denn gegenwärtig wird es größtentheils nur in der Buchdrukerey zur Verzierung gebraucht, da es ehedem zur Bekanntmachung und Ausbreitung der Werke der größten Meister gebraucht worden.

Das Mechanische der Kunst hat der fürtreffliche französische Formschneider Papillon, in einem besondern Werk ausführlich beschrieben (†), wo er auch zugleich eine gute Geschichte dieser Kunst gegeben hat. Niemand aber hat dem Ursprung derselben fleißiger und mühesamer nachgeforscht, als der Hr. von Heineke (††). Es ergiebt sich aus seinen Untersuchungen, daß das Formschneiden vermuthlich bey Gelegenheit der Verfertigung der Charten zum Spielen aufgekommen sey. Der Ursprung dieser Charten ist nicht bekannt; unstreitig aber ist es, daß sie schon im XIII Jahrhundert bekannt gewesen. Zu welcher Zeit man aber angefangen habe, das Formschneiden zu einem edlern Gebrauch anzuwenden, hat Niemand ausmachen können. Nur so viel ist gewiß, daß schon vor dem Jahr 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten worden.

Erst aber um den Anfang des XVI Jahrhunderts hat diese Kunst sich in einem vortheilhaften Lichte gezeiget. Man hat von dieser Zeit von verschiedenen Meistern, besonders aber von Albrecht Altdorfer einem Schweizer, fürtreffliche kleine Holzschnitte, darin so wol die Zeichnung, als der Schnitt sehr schätzbar sind. Auch ist den Liebhabern bekannt, daß um diese Zeit Albrecht Dürer so fürtreffliche Zeichnungen in Holz geschnitten, daß verschiedene davon in Italien von dem berühmten Marc-Antonio und andern nachgestochen worden. Wer eine ausführliche Geschichte dieser Kunst verlangt, wird selbige in dem angeführten Werke des Papillons finden.

Wir müssen hier noch einer besondern Art der Holzschnitte erwähnen, die von den Italiänern chiaro-scuro, von den Franzosen camayeux genennt werden. Sie ahmen mahlerische Zeichnungen nach, wo die Umriße mit Strichen, die Hauptlichter und Schatten aber durch Duschen angezeiget sind. Die Kunst besteht darin, daß für eine Zeichnung zwey oder drey Formen gemacht werden. Die eine enthält die Umriße, und die Stellen der stärksten Schatten; die andre aber enthält die Stellen der halben Schatten, und eine dritte die Stellen der höchsten Lichter; wo diese nicht durch das weiße Papier selbst schon in die Zeichnung kommen. Aber man nihmt oft graues, oder braunes Papier dazu. Die größte Sorgfalt hat der Künstler darauf zu wenden, die verschiedenen Formen so genau auf einander zu paßen, daß jede Farbe an ihren rechten Ort komme. Man hat viel schöne Stüke von dieser Art, von berühmten italiänischen Meistern.

Es scheinet, daß auch diese Art in Deutschland entstanden sey, indem man noch einige Stüke hat, die vor Albrecht Dürers Zeiten gemacht sind (†††). In Italien hat sich Hugo da Carpi zuerst darin hervor gethan. Weitläuftige Nachrichten hievon findet man bey Papillon, und in dem Dictionaire Encyclopedique, im Artikel Gravure en bois, de camayeu.

Diese Art schiket sich fürtrefflich zur Ausbreitung derjenigen Handzeichnungen, darin die Künstler blos

(†) S. Traitté historique et pratique de la gravure en bois par I. M. Papillon. à Paris 1766.

(††) S. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, zweyter Theil, darin eine weitläuftige Abhandlung von der Formschneiderey und den ersten gedrukten Büchern zu finden ist.

(†††) S. Heineken in dem angezogenen Werk auf der 213 Seite.

blos die Hauptsachen, so wol in Zeichnung und Anordnung, als im Hellen und Dunkeln entworfen haben. Es läßt sich nicht wol erklären, warum diese Art gegenwärtig so wenig gebraucht wird.

Fortschreitung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik, als ein Kunstwort, eine doppelte Bedeutung; es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme, dieses ist die melodische Fortschreitung; oder von der Folge der Töne in mehrern Stimmen zugleich, in Absicht auf die Reinigkeit der daher entstehenden Harmonie, dieses ist die harmonische Fortschreitung. Jede erfodert eine besondere Betrachtung.

Von der melodischen Fortschreitung. In Absicht auf eine einzige Melodie muß die Fortschreitung leicht und natürlich, nämlich fließend und dem Ausdruck angemeßen seyn, und alle, diesen Eigenschaften schädlichen Fehler, müssen vermieden werden. Dieses zu erhalten, hat der Tonsetzer verschiedenes in Acht zu nehmen, das wir anzeigen wollen.

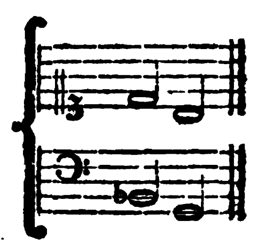
1. Alle Dißonanzen müssen vorbereitet und aufgelößt werden, es sey denn, daß sie im Durchgang vorkommen, weil ohne dieses der Gesang sehr schweer wird. Es ist eine bekannte Sache, daß consonirende Intervalle im Singen leichter zu treffen sind, als dißonirende. Wenn also eine Dißonanz vorkommen soll, so würde die Fortschreitung von dem vorhergehenden Ton auf dieselbe schweer seyn, wenn sie nicht durch die Vorbereitung erleichtert würde. Man sehe folgende Beyspiele.



In dem ersten a wird das Gehör des Sängers von dem Grundton G eingenommen, und kann den ersten Ton, als dessen Quinte leicht treffen; nach diesem aber soll er die Septime nehmen. Dieses würde sehr schweer seyn, wenn beyde Töne, wie bey c zugleich einträten. Da aber der Grundton G liegen bleibt, dessen Octave, die hier mit einem Punkt angezeiget wird, das Gehör auch vernihmt, so wird die Septime itzt einigermaaßen, wie ein Durchgang von g nach e, und folglich leicht zu treffen. Eben so wird in dem zweyten Beyspiel b, die Septime dadurch leichte, daß sie, als die Octave des vorhergehenden Tones nur liegen bleibt, und also zu G nicht erst darf gesucht werden. Also wird die Fortschreitung, wo Dißonanzen vorkommen, durch die Vorbereitung derselben erleichtert. Durch die Auflösung aber wird das Fortschreiten zu dem Ton, der auf die Dißonanz folget, erleichtert, weil dadurch die Ordnung wieder hergestellt wird. Jederman empfindet es, daß man auf keiner Dißonanz stehen bleiben kann, und daß sie zum voraus das Gefühl der nächsten Consonanz erweckt, daher man sehr leicht von der Dißonanz auf dieselbe kömmt. Es ist nicht möglich, auf der Secunde oder Septime stehen zu bleiben. Die erste leitet wieder auf den Unisonus oder auf die Terz, die andre auf die Octave oder auf die Sexte.

2. Auch sind dißonirende Sprünge in der melodischen Fortschreitung zu vermeiden, wie z. E. der Sprung in den Tritonus, in die falsche Quinte u. s. f., weil sie schweer zu treffen sind.

3. Auch Sprünge durch consonirende Intervalle sind in der Fortschreitung zu vermeiden, wenn der Grundton dem einen Intervall entgegen ist. Nichts ist leichter, als um eine reine Terz zu steigen, oder zu fallen; wenn aber die Terz, in die man steigen will, mit dem Grundton nicht harmonirt, so versucht man diesen, sonst leichten Sprung, vergeblich. So könnte in folgender Stelle:



kein Mensch den Sprung von d nach h thun, wenn der Baß so wäre, wie er hier angezeiget ist.

4. Auch ist jeder Sprung auf einen Ton ausser der diatonischen Leiter der Tonart, darin man ist, zu

zu vermeiden, so lange das Gehör von dieser Tonart eingenommen ist. So ist die kleine Terz des Grundtones nicht wol zu treffen, so lange das Gehör von der harten Tonart eingenommen ist, oder umgekehrt. Daher können solche, ausser der Tonart liegende Töne, wenn sie sonst gleich mit dem vorhergehenden consoniren, nicht anders, als im Durchgang genommen werden, weil sie da leicht zu treffen sind. Bey Ausweichungen, bey chromatischen und enharmonischen Gängen kommen zwar diese fremden Töne vor, alsdann aber ist auch der Gesang würklich schwerer; hier ist von der Fortschreitung die Rede, wodurch der Gesang die höchste Leichtigkeit erhält.

Dieses sind die Hauptregeln zur Leichtigkeit des Gesanges.

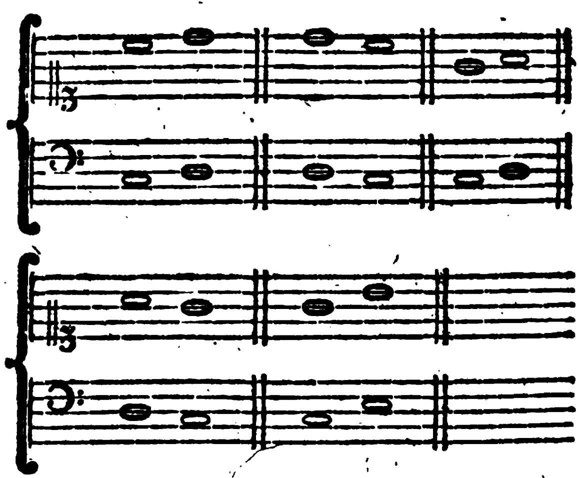
Die melodische Fortschreitung muß aber auch dem Ausdruk oder Charakter des Stüks angemessen seyn. Sie kann zwey einander entgegenstehende Charaktere annehmen, nämlich hüpfend, oder sanft fortfließend seyn. Diese entgegenstehenden Eigenschaften haben auch die Leidenschaften: Zorn und Unwillen, auch die Freude sind hüpfend, da hingegen alle sanften Empfindungen etwas Fließendes haben. Also müssen die Fortschreitungen der Melodie damit übereinkommen.

Von der harmonischen Fortschreitung. Man kann diese auch in zweyerley Absichten betrachten, nämlich in so fern die Harmonie dadurch rein, und in so fern sie fließend wird. Durch die reine Harmonie verstehen wir hier die, darin alle verbotenen Quinten und Octaven, sie seyen offenbar oder verdekt, vermieden werden; und durch eine fließende Harmonie diejenige, in welcher die Accorde in einem engen Zusammenhang sind, der nichts hartes hat. Diese beyden Eigenschaften der harmonischen Fortschreitung sind näher zu betrachten.

Die Tonlehrer haben einige mechanische Regeln gegeben, wodurch die Fortschreitung sicher geschehen kann, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu beflecken. Diese sind die Regeln von den drey Bewegungen (*).

(*) S. Bewegung.

Die erste Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz muß man nie durch die gerade Bewegung gehen, weil dadurch Octaven und Quinten entstehen, wie in diesem Beyspiel:



Die zweyte Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Die dritte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

Die vierte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen, kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Wenn diese Regeln beobachtet werden, so vermeidet man das Unreine in der Harmonie; aber es giebt Fälle, wo ihre Beobachtung sehr schweer wird. Die besten Tonsetzer beobachten sie im zweystimmigen, drey- und vierstimmigen Satz unverbrüchlich; weil da jeder geringe Fehler verdrüßlich wird. Je mehr Stimmen aber das Tonstük hat, je leichter werden die Fehler bedekt. Deßwegen erlauben sich auch gute Harmonisten, in vielstimmigen Sachen, Abweichungen von diesen Regeln, wenn sie dadurch größern Ungelegenheiten aus dem Wege gehen können.

Sonst sind die meisten Tonlehrer über diese Regeln der Fortschreitung sehr weitläuftig, und bestimmen oft gar alle Fälle, wie von jeder besondern Consonanz, auf jede andere fortzuschreiten sey (*).

(*) S. Mattheson vollk. Capellmeister III Th. Cap. 4, 9.

Eine besondere Betrachtung verdienet die harmonische Fortschreitung in Ansehung der fließenden Harmonie. Man muß aber die Fortschreitung hier von der Modulation unterscheiden. Diese ist die Fortschreitung aus einem Ton in andre; jene die Fortschreitung der Harmonie, in so ferne sie in einem Tone bleibt; und davon ist hier allein die Rede.

Also

Also betrachten wir hier eine Folge von Accorden in einerley Tonart, in so fern ihre Fortschreitung eine fließende und wol zusammenhangende Harmonie ausmacht.

Diese Fortschreitung geschieht allemal so, daß der erste und letzte Accord der Dreyklang auf der Tonica (*) ist. Der letzte Accord aber hat nicht allemal die Tonica, in welcher man angefangen hat, sondern auch eine andre, in deren Ton man übergeht. Z. E.

(*) S. Tonica.

Hier ist eine Fortschreitung in C dur, die sich mit dem Dreyklang auf A endiget. Der erste Accord ist, wie allemal, der Dreyklang auf der Tonica. Von diesem Accord bis auf den letzten kann man auf unzählige Arten fortschreiten, wovon immer eine vor der andern, die Harmonie fließender und zusammenhängender macht. Alle mögliche Fortschreitungen zu bestimmen, würde ein thörichtes Unternehmen seyn; also kann man hier nichts anders thun, als die vornehmsten Regeln anzeigen, wodurch die Fehler vermieden werden. Wir merken also von diesen Fortschreitungen folgendes an.

1. Die Fortschreitung kann vom Anfang bis zum End aus blos consonirenden Accorden bestehen, und so gar bloß aus Dreyklängen, z. E. also:



Oder also:

Allein diese Art der Fortschreitung hat etwas sehr kraftloses; die Folge der Accorde ist zu willkührlich, und folglich ohne Zusammenhang, indem man von jedem auf jeden andern gehen kann; man kann wegen des vollkommenen Wolklanges auf jedem stehen bleiben (*); insonderheit wäre die erste Art schlecht, weil immer um den andern Takt ein Schluß ist.

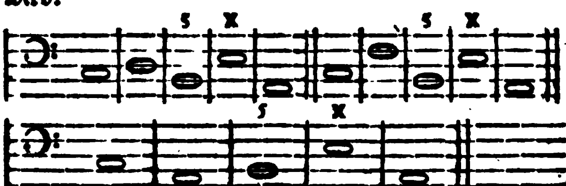
(*) S. Tonica.

Dergleichen Fortschreitungen also müssen vermieden werden. Will man ja ganz consonirend fortschreiten, so wechselt man wenigstens mit dem Dreyklang und dem Sexten-Accord, so daß man die erste von den zwey angezeigten Fortschreitungen wenigstens so setzen würde:



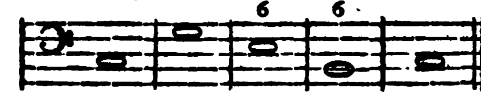
wiewol dergleichen Fortschreitungen nur in Chorälen vorkommen.

2. Es kann in der Fortschreitung auf jeden Grundton, jeder andre in der Tonleiter der Tonart, darin man ist, folgen, ausser zweyen, bey denen man sich in Acht zu nehmen hat. Nämlich das Semitonium der Tonart, auf welcher man den verminderten Dreyklang nihmt, kann man nicht zum Grundton nehmen, als wenn der Dreyklang auf der Quarte, oder der Secunde, oder der Sexte des Haupttones vorhergegangen ist. Nach dem verminderten Dreyklang aber steiget die Harmonie gern in den harten Dreyklang auf der Terz des Grundtones; so daß dieser verminderte Dreyklang, so wie in folgenden Beyspielen, am besten behandelt wird.

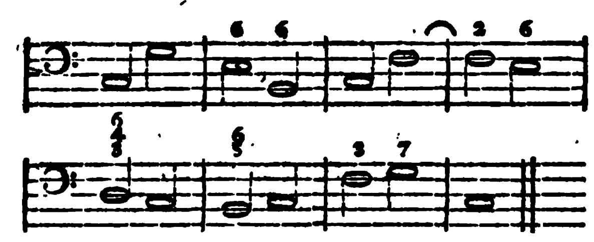


Ferner kann man gleich im Anfang von dem Dreyklang auf der Tonica, nicht wol auf den Dreyklang seiner großen Terz gehen, weil dieses etwas hartes hat, und das Gefühl einer andern Tonart erwekt.

3. Man kann blos mit zwey Grund-Accorden, wenn man auch nur ihre erste Verwechslung dazu nihmt, eine Fortschreitung von etlichen Takten machen, wie hier:



wo nur der Accord auf dem Grundton, und auf seiner Dominante vorkömmt. Wollte man noch auf der Dominante den Septimen-Accord nehmen, so kann die Periode, wegen der vielen Verwechslungen des Septimen-Accords, sehr verlängert werden, wie dieses Beyspiel zeiget:



Hieraus läßt sich leicht abnehmen, wie man mit wenigen Grund-Accorden nicht nur eine lange Folge von Harmonie hervorbringen könne, sondern auch wie diese Fortschreitungen auf unzählige Arten können verändert werden.

4. Um die Fortschreitung etwas reitzender zu machen, und eine große Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, hat man zweyerley Mittel. Das erste besteht darin, daß man auf den Grundtönen, die natürlicher Weise eine kleine Terz haben, die große Terz nihmt, als:

6 6 6 6

In dem dritten und fünften Takt sind die großen Terzen der Grundtöne D und E genommen, als wenn man nach G und A ausweichen wollte. Dadurch wird die Fortschreitung etwas reitzender.

Noch besser aber verbindet man die Accorde mit einander durch die Dißonanzen; vornämlich durch die Vorhälte (*), weil sie dadurch gleichsam in einander geschlungen werden, wie an seinem Orte deutlich gezeiget worden.

(*) S. Dissonanz. Vorhalt.

Dieses sind also die vornehmsten Betrachtungen, die man wegen der Fortschreitung der Harmonie in einerley Tonart zu machen hat.

Frage.

(Redende Künste.)

Eine rednerische Figur, nach welcher man einem Satz den Schein der Ungewißheit giebt, um seine Gewißheit desto lebhafter fühlen zu machen. Die Frage, in so fern sie eine rednerische Figur ist, ist eigentlich keine Frage, sondern eine höchst zuversichtliche Behauptung. Wenn Hagedorn frägt:

> Wenn machte sich das Lob der Tugend eigen?
> Wenn war es nicht des Glükes Folgemagd? (*)

(*) Der Weise in Hagedorns moralisch. Gedichten.

so behauptet er, daß das Lob der Tugend nie eigen gewesen, sondern immer dem Glük gedient habe.

Man fühlt leicht, wie durch das Zweifelhafte der Frage die Gewißheit der Sache erhöht werde. Sie ist eine zuversichtliche Auffoderung die Sache zu leugnen, weil man sicher ist, daß sie nicht kann geleugnet werden. Also entsteht sie natürlicher Weise aus der Fülle der Ueberzeugung, die keinen Widerspruch fürchtet; sie ist nicht nur an sich die kräftigste Bejahung, sondern macht, daß der Zuhörer, indem er aufgefodert wird, die Sache zu leugnen, ihre Wahrheit desto lebhafter fühlt, weil er sie nicht leugnen kann; ob man ihm gleich einigermaaßen Troz bietet, es zuthun.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß sie nur da müsse gebraucht werden, wo es nöthig ist, dem Zuhörer eine offenbare Wahrheit mit Kraft und Nachdruk vorzustellen. Nicht deswegen, als ob er sonst die Wahrheit nicht erkennen würde, sondern weil er sonst nicht aufmerksam genug darauf seyn möchte.

Sie dienet auch der Rede den Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung zu geben, weil auch im gemeinen Leben die Menschen nur alsdenn, wenn sie innigst überzeuget sind, ohne Ueberlegung, sich dieser Figur bedienen.

Sie muß aber nicht gemißbraucht werden; welches geschehen würde, wenn sie da vorkäme, wo es nicht nöthig ist, den Sätzen einen besondern Nachdruk zu geben. Es ist damit wie mit dem Nachdruk, der einem Wort oder einer Redensart durch ausserordentliche Erhebung der Stimme gegeben wird. Der Redner wird frostig, wenn er dieses am unrechten Orte thut. Deswegen muß auch die Frage nur da vorkommen, wo die Rede am intressantesten wird. Junge Redner, die nicht genug Ueberlegung und Beurtheilung haben, dieses zu fühlen, bringen bisweilen an gleichgültigen Stellen diese Figur an, um der Rede mehr Leben zu geben, und machen dadurch gerade, daß sie alles Leben verliert. Denn wer da wichtig thut, wo kein wichtiger Gegenstand ist, der wird lächerlich. Es ist weit rathsamer sich dieser Figur ganz zu enthalten, als sie am unrechten Ort anzubringen.

Es giebt auch Fragen, wodurch die Rede blos naiv wird; weil sie etwas so einfältiges an sich haben, daß man glaubt, dem der redet, auf den innersten Grund des Herzens zu sehen; daher diese blos naive Frage in der Fabel oft vorkömmt. Es geschieht auf zweyerley Art; entweder thut der Dichter eine Frage, die im Grund ein Stich ist, den er der

der Person versezt, die er lächerlich machen will; wie wenn Gellert in der Fabel von der Bethschwester fragt:

Was kann sie denn dafür, daß es die Leute sehen?

Oder er legt die Frage dieser Person selbst in den Mund, und macht sie so dumm, daß der Frager lächerlich wird.

Französische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Es ist ein sehr uneigentlicher und unbestimmter Ausdruk, wenn man überhaupt die Künstler, die sich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der französischen Schule zusammenfaßt. Denn diese haben nicht, wie die Künstler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren besondern Charakter, noch haben sie sich nach einem Muster gebildet. Frankreich hat Mahler und Zeichner gehabt, die man ihrem Charakter nach zu der römischen Schule rechnen müßte; andre die in ganz andre Classen kommen. Es geht also gar nicht an, daß man Frankreichs Künstlern überhaupt einen Charakter beylege. Wollte man gegen sie so unbillig seyn, wie einige französische Kunstrichter gegen die Deutschen gewesen, denen sie überhaupt einen gothischen Geschmak Schuld geben, so könnte man sagen, die französische Schule habe dieses eigen, daß sie sich nicht über die gemeine Natur erhebe, sondern vielmehr diese in die besondere kleine Manier ihres Landes und ihrer Sitten hineinzwinge. Es sey aber fern von uns, einer Nation, die sich um die zeichnenden Künste würklich sehr verdient gemacht hat, aus Rache gegen einige unverständige Schriftsteller, etwas aufzubürden. Poußin, Eustachius Le Süeur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, sind Männer, die wegen der grossen Gedanken und der Stärke der Zeichnung jeder Schule Ehre machen; und in Ansehung des Kupferstechens und Aetzens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug streitig machen.

Man kann die Arbeit, und den Geschmak der französischen Mahler in einer Folge von Gemählden sehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt sind; da seit 1630 das Gewerk der Goldschmiede dieser Kirche jährlich ein grosses Gemählde, als ein Gelübd schenkt. Bey Florent Le Comte findet man ein Verzeichniß dieser Gemählde von 1630 bis 1699. (*)

(*) S. Cabinet des singularités d'Architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte. T. I. S. 227. der zweyten Brüsseler Ausgabe.

Fresko.

(Mahlerey.)

So nennt man die besondere Art zu mahlen, welche auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer geschieht. Diese Art zu mahlen ist der, da man auf die schon alte und trokene Mauer mit Wasserfarben oder mit Oelfarben mahlt, weit vorzuziehen, weil sie viel dauerhafter ist, indem sich die Farben in den noch naßen Mörtel hineinziehen. Man nihmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kalkwasser anreiben kann; Kalk selbst, fein geriebenen weissen und schwarzen Marmor, die verschiedenen Ochererden, das neapolische Gelbe, fast alle Arten der gefärbten Erden, und selbst den Cinober, wie auch Ultramarin und Lazur. Man muß aber bey diesen Farben wol bedenken, daß sie alle viel heller werden, wenn einmal die bemahlte Mauer troken geworden, so daß man alles, so viel möglich, stark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die sich durch das Troknen am wenigsten ändern, das englische Roth, die Ochererde und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, sind hiezu die besten.

Da auch die Farben in Töpfen gemischt werden, und es weit schweerer, als auf der Palette ist, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieselbe Mischung zu bekommen, so thut man wol, daß man auf einmal so viel Farben anmache, als zu einem ganzen Stück erfodert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, so verfährt man mit dieser Mahlerey folgender Maaßen. Man läßt einmal ein so grosses Stük der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu troken ist, so gelingt sie nicht so gut. Und weil sich die Pinselstriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöschen, noch verbessern lassen, so muß der Mahler, so wol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deswegen zu wichtigen Stüken erst Cartone zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand desto gewißer gehe. Alle Striche müssen mit Freyheit und Geschwindigkeit gezogen werden, weil das, was einmal zaghaft ist, schweerlich kann verbessert werden; denn die Farbe zieht sich so gleich in die Mauer ein. Die verschiedenen Tinten darf man nur neben einander setzen, ohne etwas

etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verstärken, so muß man so lange warten, bis die erste Farbe etwas troken geworden. Am besten werden die Schatten und die dunklen Farben, durch Schraffirung mit dem Pinsel verstärkt.

Diese Art zu mahlen ist ehedem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, so wol in den Zimmern, Dekken und Gewölben, als auf den Aussenseiten mehr im Gebrauch gewesen, als heut zu Tage, wiewol sie noch itzo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stüken viel gebraucht wird. Die Alten scheinen die Farbenmischung dazu vollkommen verstanden zu haben; denn man trift bisweilen noch Stüke an, die seit vielen Jahrhunderten die frischeste Farbe behalten haben. Die herrlichsten Werke des Raphaels im Vatican sind in dieser Art gemahlt, wiewol sie itzo in Absicht auf die Färbung sehr viel verlohren haben; denn zu Raphaels Zeiten verstuhnd man die Ausübung dieser Art zu mahlen noch nicht so gut, als hernach zu der Canacci Zeiten. Hanibals Gemählde in der Gallerie des farnesischen Pallastes, sind in Ansehung der Ausführung weit schöner, als alles, was vor ihm in dieser Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu seinem Diction. portatif de peinture.

Freude.

(Schöne Künste.)

Die Freude ist ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, oder plötzlichen Gefühl der Glükseeligkeit entsteht. Sie scheinet das höchste Ziel der Wünsche des Menschen zu seyn. Wenigstens ist sonst keine Leidenschaft, die so ganz Genuß, ohne Beymischung von Unruhe und von anderm Bestreben wäre. Da sie aus der Vorstellung entsteht, daß alle Wünsche erreicht sind, so wünscht, und hoft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, sondern überläßt sich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kömmt es, daß der Mensch, indem er die Freude genießt, ein gutmüthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geschöpf ist, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er selbst währender Freude an dem Ziel seiner Wünsche zu seyn glaubt, so sucht er für sich nichts mehr, hat kein eignes Intresse, und wenn ihm noch etwas zu wünschen übrig bleibet, so ist es dieses, daß nun auch alle Menschen so glüklich, wie er selbst seyn mögen. Nur muß man ihn in seiner Glükseeligkeit nicht stöhren; denn weil die Freude natürlicher weise unbedachtsam, leichtsinnig und dabey schnell ist, so könnte sie auch leicht in wüthende Rache ausbrechen.

So erwünscht die Freude dem Menschen ist, so darf er sich doch nicht beklagen, daß ein beträchtlicher Grad derselben selten kömmt, und nicht lange anhält, weil ihm dieses mehr schädlich, als nützlich seyn würde; denn sie spannt alle Sayten der Seele ab, weil sie nichts wünscht und nichts sucht. So wie der Mensch, der von Kindheit auf nie gefühlt hat, daß ihm etwas fehlt, natürlicher Weise leichtsinnig, träg und unbesonnen wird, und sich sehr wenig über die Sinnlichkeit erhebt; so würde es der, der lauter Freuden genossen hat, noch vielmehr werden, da ihm gar alle Gelegenheiten zur Anstrengung seiner würkenden Kräfte benommen wären.

Dessen ungeachtet aber kann diese Leidenschaft, wenn sie nur zur rechten Zeit erwekt wird, ganz wichtige Folgen haben, wie z. B. alle öffentlichen Freuden, da man in religiösen oder politischen Feyertagen eine glükliche Begebenheit feyert. Daß ein ganzes Volk seine Glükseeligkeit erkenne und sich derselben erfreue, ist in mehrern Absichten wichtig, weil dieses Gefühl sehr vortheilhaften Einfluß auf den Charakter des Volks und auf seine Handlungen hat. Da können die schönen Künste, besonders Musik, Poesie und Beredsamkeit große Dienste thun. Oden und Lieder, die durch Vorstellung des Nationalglüks zur Freud ermuntern, sind unter die wichtigen Werke der Künste zu zählen. Horaz hat die Römer mehr als einmal zur Freude über ihr Glük ermuntert(*), und die dahin abzielenden Oden gehören unter seine vornehmsten Werke. Wenn wir die Päane der Griechen noch hätten, so würden wir vielleicht begreifen, daß mancher Sieg dieses ausserordentlichen Volks hauptsächlich den Freudengesängen, womit sie ihre Schlachten angefangen haben, zu zuschreiben seyn möchte.

(*) Z. B. im 1 B. die 37. III. B. 14. VI, 5.

Der Affekt der Freude ist also vorzüglich ein Gegenstand der lyrischen Dichtkunst und der Musik; und die Gesänge, die für öffentliche Freudenfeste gemacht werden, können unter den Werken der Kunst auf den ersten Rang Anspruch machen. Aber auch

auch jede Art der Privatglükseeligkeit, die allgemeinen Wolthaten der Vorsehung, und was etwa einzele Familien oder Menschen glüklich macht, und die Aeusserungen der Freuden dabey, sind noch wichtige Gegenstände. Wir wollen auch die Lieder nicht als unnüze verwerfen, die blos sinnliche Gegenstände des Vergnügens zu Erweckung der Freude brauchen; ob wir gleich dem vollkommensten Trinklied eben keinen hohen Rang anweisen würden. Es kann nicht leicht einem aufmerksamen Beobachter der Menschen unbemerkt bleiben, daß bisweilen eine freudige Minute, wenn ihre Veranlasung auch noch so gering gewesen ist, wichtige Folgen haben kann, Gemüther die durch allerhand Verdrießlichkeiten etwas in Unthätigkeit gesunken waren, wieder aufzurichten.

Aber die geringern, ganz sinnlichen Freuden müssen in der lyrischen Dichtkunst ihrem Charakter gemäß, das ist, leicht und flüchtig behandelt werden. Es wäre unsinnig, bey einem Trinkgelage das Lob des Weines in dem hohen Ton einer feyerlichen Ode zu singen, und solche blos die Sinnen kitzelnde Vergnügungen, die noch dazu nur gar zu bald in niedrige Debauchen ausarten, mit den hohen Freuden der innern Glükseeligkeit in eine Classe zu setzen. Für Menschen von Verstand und von ausgebreitetem sittlichen Gefühl, sind die Vergnügungen der Sinnen und die daher entstehenden Freuden, nicht Speisen, sondern blosse Würzen die sehr sparsam zu einiger Erhöhung des Geschmaks hier und da eingestreuet werden. So bald die Künste sie anders behandeln, so machen sie einen Mißbrauch davon. So angenehm manche witzige Trinklieder sind, so unsinnig und abgeschmakt sind die groben Mißgeburthen, wo die Schwelgerey im ernsthaftesten Ton, als der Endzwek des Lebens, und die daher entstehenden Freuden, als die eigentliche Glükseeligkeit des Menschen vorgestellt werden.

Mancher unbesonnene Jüngling in Deutschland hat sich, bey seinem noch nicht reif gewordenen Urtheil, durch den Beyfall, den die leichten und angenehmen Lieder einiger feinen Dichter erhalten haben, verleiten lassen, den Trank der Wollust, von dem jene feinere Köpfe nur einige Tropfen genommen, Strohmweis einzugiessen. Darin zeiget man eben so viel Verstand, als bisweilen der unwissende Pöbel, der anstatt weniger Tropfen, die er aus einem Arzneyglas nehmen sollte, nach seinem dummen Begriffen es für besser hält, das ganze Glas auszutrinken. Wenn wenig hilft, denkt der Dummkopf, warum sollte viel nicht noch mehr helfen?

Aber die lyrische Dichtkunst ist nicht in dem ausschliessenden Besitz Freude zu erweken; auch das Drama und die Epopee bedienen sich dieser Leidenschaft, und können sie auf eine vortheilhafte Weise nützen. Je begieriger der Mensch nach Freud ist, je wichtiger wird es, ihn fühlen zu lassen, daß die wichtigsten, das Herz am meisten durchdringenden, und zugleich die dauerhaftesten Freuden, Folgen grosser, tugendhafter und verdienstvoller Handlungen sind. Dieses giebt also dem epischen und dramatischen Dichter Gelegenheit, diese Leidenschaft auf eine wichtige Weise zu behandeln. Man stelle sich ein versammeltes Volk vor, das einen Mann, den es für seinen Erretter, für seinen Wolthäter hält, mit Dank und Jubel empfängt; man geniesse in Gedanken nur einen Augenblik die überfliessende Freude, die diesen Mann alsdenn mit Seeligkeit erfüllet; so wird auch zugleich ein brennendes Verlangen entstehen, eine solche Glükseeligkeit zu geniessen. Diese einzige Anmerkung scheinet hinlänglich, den epischen und dramatischen Dichtern die Winke zu geben, wie sie die Freude in ihren Werken behandeln müssen.

Hiebey entsteht ganz natürlich der Gedanken, daß die Tragödie oder das hohe Drama, dessen Ausgang eine völlige und allgemeine Freude wäre, von grosser Wichtigkeit seyn könnte. Jede grosse That, wodurch ein Volk, oder eine beträchtliche Anzahl Menschen glüklich geworden, könnte den Stoff zu einem solchen Drama geben. Und der epische Dichter hat wol schwerlich irgendwo sicherere Gelegenheit, die wichtigsten Empfindungen zu erweken, als wo er Nationalfreuden zu beschreiben hat. Wer ist so fühllos, daß er sich nicht an Xenophons Stelle zu seyn wünschete, in der Stunde, da die, meistentheils durch seine Klugheit und Tapferkeit geretteten zehntausend Griechen, zuerst das Meer wieder sahen, an dessen Küsten sie Freunde, Landsleute und völlige Sicherheit zu erwarten hatten? Wer kann die Geschichte von der Befreyung der Stadt Wien durch den grossen Sobiesky lesen, ohne von vielen wichtigen Empfindungen und Gedanken durchdrungen zu werden? Dergleichen Materie zur Freud geben die Geschichten fast aller Völker, und die epische Poesie kann dieselbe vorzüglich nützen.

Grosse

Große Freuden, die wir an andern Menschen sehen, können auch die Würkung auf uns haben, daß sie das Gemüth menschlicher und wolthätiger machen. Man sollte denken, ein Tyran selbst müßte der Tyranney entsagen, wenn er die große Scene liest, die Plutarchus und Livius beschrieben, da der römische Feldherr Flaminius dem ganzen versammelten Griechenland durch Herolde die Freyheit öffentlich hat ankündigen lassen. Es scheinet, als wenn Menschen, indem sie in festlichen Freuden begriffen sind, etwas geheiligtes und unverletzliches an sich haben, daß sich auch der ruchloseste Mensch ein Gewissen daraus machen müßte, sie darin zu stöhren. Also hat die Freude andrer Menschen überhaupt auf gute Gemüther die Würkung, daß man diesen Menschen gewogen wird, sich bereit findet ihre Freude mit zugenießen, und wo möglich die Quelle derselben noch voller fließen zu lassen. Hingegen flößen ungezogene Freuden, die Leichtsinn oder wol gar Muthwillen und ungezogene Schwelgerey zum Grund haben, Verachtung ein.

Diese wenigen Anmerkungen können einem verständigen Künstler zur Richtschnur dienen, wie und bey welchen Gelegenheiten er die Freude zu seinem Stoff nehmen, oder nur in seine übrige Materie einflechten soll. Was hier besonders für die Dichter gesagt zu seyn scheinet, dienet auch dem Mahler, dessen Werke auf sehr verschiedene Weise, von freudigem Inhalt seyn können. Die Erinnerungen, die wir den Dichtern der sinnlichen Freuden von dem rechten Gebrauch und Mißbrauch dieser Leidenschaft gegeben haben, können dem Mahler auch ganz dienen, der gerade so, wie der Dichter, entweder sich als einen platten Schwelger, oder als einen feinen Kenner geistreicher Freuden zeigen kann: und aus dem, was wir den epischen und dramatischen Dichtern gesagt haben, kann auch der Mahler lernen, wie er die Freude in einem hohen Styl behandeln müsse.

Von dem natürlichen, und wo es nöthig ist, edlen Ausdruk dieser Leidenschaft, wäre noch viel zu sagen, wenn hier Regeln etwas helfen könnten. Das große Geheimnis dazu zu gelangen ist, überhaupt einen feinen Geschmak zu haben, und diesen durch das Studium der besten Muster noch sicherer zu machen. Mäßige Freude ist oft geschwätzig, offenherzig und naiv; in großen Freuden aber drükt man sich kurz, äusserst nachdrüklich, feurig und abgebrochen aus. Zum Ausdruk großer Freuden wird besonders Ueberlegung und Geschmak erfodert. Was für mancherley Schattirungen liegen nicht zwischen den äussersten Gränzen, nämlich den Aeusserungen dieser Leidenschaft, wie sie sich in dem rohen und pöbelhaften Freudengeschrey wilder Menschen zeiget, und dem Betragen der Personen von höherer Denkungsart, bey denen die empfindlichsten Freuden sich kaum durch äusserliche Merkmale an den Tag legen. Hierüber kann nachgesehen werden, was von der Mäßigung des Ausdruks überhaupt in den Artikeln Ausdruk und Leidenschaft erinnert worden.

Fries.
(Baukunst.)

Ist der mittlere Theil eines Gebälkes, zwischen dem Unterbalken und dem Kranz (*). Er stellt den Raum vor, den die Köpfe der zum obersten Boden auf den Unterbalken gelegten Balken, und die Oeffnungen zwischen denselben einnehmen. Man nennt ihn im Deutschen auch den Borten, welches mit seinem griechischen Namen, ζωη ein Gürtel, übereinkömmt. Seine Höhe ist in verschiedenen Ordnungen, und auch in derselben Ordnung in verschiedenen Gebäuden, bald etwas größer, bald etwas kleiner, ohne sich merklich von dem dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu entfernen.

(*) S. Gebälke.

In ganz einfachen Gebäuden ist der Fries eine blos glatte Streiffe, über welche man zwey oder drey kleine Glieder setzt, die sich an das Kinn der Rinnleiste anschliessen; in zierlichen Gebäuden aber wird der Fries auf mancherley Art verzieret. Von seiner Verzierung in der dorischen Ordnung, ist in den Artikeln Dorisch und Dreyschlitz gesprochen worden. In den andern Ordnungen wird der Fries mit allerhand Schnitzwerk ausgeziert; mit Fruchtschnüren, mit Thieren und Thiergefechten, (daher vermuthlich der Name Zophorus kömmt, womit Vitruvius den Fries benennt); mit menschlichen Figuren; mit Waffen oder Geräthschaften, mit blossen Aushöhlungen oder Krinnen, dergleichen an Säulen angebracht werden. Es ist also kaum ein zur Säulenordnung gehöriger Theil, bey dessen Verzierung die Baumeister ihrer Einbildungskraft freyern Lauf lassen. Man kann bey Winkelmann (*) sehen, wie mannigfaltig schon die Alten diesen Theil behandelt haben. Palladio macht ihn bauchig wie einen Pfühl.

(*) Ueber die Baukunst der Alten S. 59 u. f. f.

Der Fries schikt sich auch sehr wol zu Aufschriften. So sind an der Rotonda in Rom, und an dem berlinischen Opernhaus, an dem Fries der Halle, die Aufschriften. Bisweilen werden auch ovalrunde Oefnungen, die man Ochsenaugen nennt, darin angebracht, um kleinen, über den Hauptzimmern liegenden Kammern, dadurch Licht zu geben. Sie könnten auch vierekigt, wie die Metopen am dorischen Fries, gemacht werden, und sind um so viel schiklicher, da sie den offenen Raum zwischen zwey Balken vorstellen. Dergleichen kleine Fenster in dem Fries geben die natürlichste Gelegenheit, kleine Zwischenkammern, oder so genannte Entresols, über grossen Zimmern anzubringen. Denn diese Fenster in den Unterbalken zu bringen, wie in dem Königl. Schloß in Berlin geschehen, ist ein höchst beleidigender Fehler, weil der Unterbalken, seiner Natur nach, schlechterdings gerad und ganz seyn muß (*).

(*) S. Unterbalken.

Frostig.
(Schöne Künste.)

In dem critischen Werk, das von vielen dem Demetrius Phaleräus zugeschrieben wird, findet man folgende Erklärung des Frostigen, die dem Theophrastus zugeschrieben wird, angeführt. Frostig ist dasjenige, was die eigentliche Beschaffenheit seiner Art überschreitet. Dieses scheinet aber mehr auf das Uebertriebene zu passen, das in der That bisweilen frostig ist. Eigentlich ist dasjenige Frostig, was durch die übertriebene oder falsche Veranstaltung, die Art der Kraft, die man ihm hat geben wollen, ganz verliert; wenn das, was man hat erheben wollen, durch die Mittel, die man dazu braucht, niedrig und platt wird; wenn das, was Schrekhaft seyn sollte, durch die Veranstaltung Lächerlich, das Lächerliche abgeschmakt oder verdrüßlich wird. So wie der, der zu viel beweist, eigentlich gar nichts beweist, so wird auch zu viel falsche, ästhetische Kraft völlig unkräftig, oder Frostig. Ueberhaupt scheinet alles, was unzeitig gegen die Absicht vergrößert, oder verschönert wird, auch alles, was einen falschen Schein hat; aller falsche, übertriebene und unzeitige Witz, ins Frostige zu fallen. Der oben angeführte unbekannte Schriftsteller sagt ganz artig, das Frostige gleiche einem Prahler, der sich rühmet, Dinge zu besitzen, die er nicht hat.

Plutarchus rechnet folgenden übertriebenen Einfall unter das höchst Frostige. Weil der Tempel der Diana zu Ephesus an eben dem Tag abgebrannt war, an welchem Alexander gebohren worden, hatte hernach ein Witzling den Einfall, die Göttin habe den Tempel nicht löschen können, weil sie zu viel mit des Helden Gebuhrt zu thun gehabt habe. Frostig ist bey Shakesspear der Gedanke des Laertes, der auf die Nachricht, daß seine Schwester sich ersäuft habe, sagt: da sie zu viel Wasser habe, wolle er es durch seine Thränen nicht noch vermehren (*). Frostig ist dieses, das Seneka dem Theseus in den Mund legt

(*) im Hamlet.

> — — si novi Herculem,
> Lycus Creonti debitas poenas dabit.
> Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est
> lentum; dedit (*).

(*) Hercules fur. vs 642.

Das Frostige ist einer der schlimmsten Fehler in den Werken des Geschmaks, weil es sehr beleidiget. Das parturiunt montes, hat immer dabey statt; man wird bös auf den Künstler, und kehrt das Auge von seinem Werke weg. Also ist kaum ein Fehler, vor dem man sich sorgfältiger in Acht zu nehmen habe. Deswegen hat Aristoteles in seiner Rhetorik einen eigenen Abschnitt, um die Ursachen des Frostigen zu untersuchen.

Der allgemeine Grund alles Frostigen ist der Mangel der Beurtheilungskraft, bey der Begierde etwas ausserordentliches und besonders kräftiges hervorzubringen. Was Longinus hierüber sagt, verdient erwogen zu werden (*). Dieser allgemeine Mangel der Beurtheilung wird auf verschiedene Weise eine Quelle des Frostigen.

(*) Cap. III.

Erstlich, wenn man sich einbildet, durch blos äusserliche Mittel, die den Sachen nicht einmal angemessen sind, ihnen Kraft zu geben, als; wenn man gemeine Gedanken durch hohe Worte, oder durch einen hochtrabenden Ton erheben wollte.

Zweytens, wenn figürliche Redensarten, Tropen und Bilder, wodurch die Sachen lebhafter sollten gemacht werden, da, wo sie gebraucht werden, nicht passen.

Drittens, bey übel angewandtem oder übertriebenem Leidenschaftlichen; wenn man gleichgültigen Dingen einen Anstrich des Ernsthaften, oder Traurigen, oder Lustigen geben will, oder wenn überhaupt dieses Leidenschaftliche blos aus Verstellung, und nicht aus würklicher Empfindung herkömmt.

Nicht nur Redner und Dichter, sondern auch andre Künstler, können in alle Arten des Frostigen fallen. Die Schauspieler können bey den schönsten Scenen sehr frostig werden, wenn sie da, wo sie blos Würde zeigen sollen, hochtrabend sind; wenn sie anstatt stiller Größe, einen feurigen Ausbruch der Empfindungen äussern; wenn sie lächerliche Gebährden, und einen lächerlichen Ton annehmen, wo gar keine Ursach zum Lachen ist u. s. f. Nicht selten fallen die Tonsetzer in das Frostige, wenn sie sich zu sehr an einzele Worte binden, und wenn sie, zumal am unrechten Orte, so genannte Mahlereyen anbringen (*).

(*) S. Mahlerey in der Musik.

Die sichersten Mittel, sich allezeit vor diesem Fehler zu verwahren, sind: erstlich eine genaue Aufmerksamkeit auf das, was natürlich und schiklich ist; denn jede Art des Frostigen hat etwas unnatürliches: zweytens der Vorsatz, nie mehr auszudrüken, als so viel man selbst fühlt; denn gerade da, wo man andre warm oder lebhaft machen will, da man es selbst nicht ist, entsteht insgemein das Frostige: drittens die genaue Erwägung der Wichtigkeit jeder Sache; weil man fast allezeit Frostig wird, wenn man etwas geringes, als wichtig vorstellen will.

Fruchtschnur; Feston.
(Baukunst.)

Eine Zierrath in der Baukunst, die aus an einander hangenden Früchten und Zweigen zusammengeflochten scheinet. Sie schiket sich nur an die ausgeziertesten Gebäude, oder auch an einfachere Gartenhäuser. Schon die Alten haben die Fruchtschnüre an den glatten Friesen der jonischen und corinthischen Ordnung, auch unter die Fensterbänke, und an andern sonst glatten Stellen der Gebäude angebracht. Ohne Zweifel sind die Festone, wie verschiedene andere Zierathen, dadurch in die Baukunst eingeführt worden, daß in den ältesten Zeiten dergleichen aus würklichen Früchten zusammengesetzte Kränze an den Häusern oder Tempeln aufgehängt worden.

Fruchtstük.
(Mahlerey.)

Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorstellung gewählt worden. Sie haben ihre Annehmlichkeit so wol von der schönen anmuthigen Gestaltung einiger Früchte, als von den Farben, dem bald durchsichtig, bald glänzenden, und bald weichen, duftigen Wesen derselben. Und wenn alle diese Annehmlichkeiten geschikt mit einander verbunden sind, so können sehr artige Gemählde daher entstehen. Insbesondere werden denn auch solche Stüke den Liebhabern der Kunst angenehm, wenn eine geschikte Anordnung, wenn Haltung und Farbengebung dabey vollkommen in Acht genommen sind.

Man hat Fruchtstüke, worin alles, was zur Farbengebung, im weitesten Verstand genommen, gehört, auf das vollkommenste beobachtet worden. Die vornehmsten Meister darin waren, Gillemans, Verbruggen, J. J. de Heem, Mignon, Jan von Huysum, Rachel Ruysch und van Royen.

Fuge.
(Musik.)

Ein Tonstük von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewisser melodischer Satz, der das Thema genennt wird, erst von einer Stimme vorgetragen, hernach von den andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewissen Regeln, nachgeahmet wird; so daß dieses Thema das ganze Stük hindurch wechselsweise, und unter beständigen Veränderungen aus einer Stimm in die andre herüber geht. Folgendes kann zur Erläutrung dieser Erklärung dienen:





Hier ist der Gesang, den die obere Stimme bis auf das dritte Viertel des sechsten Takts hat, das Thema, welches auch der Führer genennt wird (*); weil es den übrigen Stimmen zur Lehre dienet, und also den Gesang aufführet. Da wo die obere Stimme das Thema schließt, nämlich im sechsten Takt, tritt die zweyte Stimme ein, um dasselbige eine Quinte tiefer, und so genau, als möglich ist, nachzuahmen. Die obere Stimme hat, ehe sie ihr Thema endiget, in einer dritten Stimm einen Zwischensatz zur Begleitung.

(*) S. Führer.

Der nachahmende Gesang der zweyten Stimme wird der Gefährte der ersten Stimme genennt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das Contrasubjekt genennt.

Eine solche Fuge ist zwey, drey oder mehrstimmig; sie hat entweder nur einen Hauptsatz, oder Führer, und wird alsdann eine einfache Fuge genennt; oder es kommen mehrere Hauptsätze darin vor, in welchem Falle sie eine Doppelfuge genennt wird. Ferner kömmt auch dieser Unterschied vor, daß der Hauptsatz in den andern Stimmen entweder Ton für Ton ganz streng, oder mit einigen Abweichungen nachgeahmet wird. Im erstern Fall wird die Fuge ein Canon genennt (*); im andern Fall schlechtweg eine Fuge. So ist in dem angeführten Beyspiel gleich im Anfang des Gefährten, eine kleine Abweichung von dem Führer. Dieser tritt auf dem zweyten Ton einen halben Ton unter sich, da der Gefährte auf demselben Ton bleibet.

(*) S. Canon.

Der Gefährte wird auch die Antwort genennt, weil die zweyte Stimme gleichsam die Echo oder Antwort der ersten ist. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald späther eintritt, wird der Wiederschlag (*) genennt; wiewol dieses Wort bisweilen auch von dem Führer selbst gebraucht wird. So viel dienet hier zur Erklärung der Wörter.

(*) Repercussio.

Jede Stimme, so viel ihrer sind, nihmt in ihrer Ordnung das Thema. Wenn alle Stimmen dasselbe in dem Hauptton, darin das Stük angefangen, vorgetragen haben, so wird es hernach durch andre Töne durchgeführt. Sowol der Führer, als der Gefährte treten aus einer Stimm in die andren über, und so wechseln die Stimmen auch mit den Zwischensätzen ab, die bald in einer, bald in der andern Stimme sind. Diese Zwischensätze müssen aber immer aus dem Hauptsatz genommen seyn.

So wird unter beständiger Abwechslung, wodurch wechselsweise eine Stimme nach der andern die Melodie der andern Stimmen nihmt, der Gesang ununterbrochen, ohne Cadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strohm durchgeführt, bis am Ende alle Stimmen zugleich schliessen. In der Fuge ist jede Stimm eine Hauptstimme; aber niemals fangen beyde der Führer und der Gefährte zugleich an.

Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältnis gegen einander, daß, wenn der eine die authentische Tonart hat, der andre die plagalische nihmt. So hat in dem angeführten Beyspiel der Führer die authentische Tonart (*) des Tones C, und nihmt mit dem Gesang seinen Umfang von c eine ganze Octave herunter, und noch einen Ton darüber bis H; der Gefährte aber fängt in der Quarte F an, und nihmt einen eben so großen Umfang herunter bis E. Nihmt aber der Führer die plagalische Tonart, so ahmt ihm der Gefährte in der authentischen nach. Ueberhaupt also ahmet der Gefährte den Gesang des Führers immer in der Quarte oder Quinte höher oder tiefer nach.

(*) S. Authentisch.

Diese Nachahmung geschieht so genau, als es die Tonarten zulassen. Weil aber die Octave durch die Dominante oder Quinte in zwey ungleiche Theile eingetheilt wird, so daß von ihr heraufwärts bis zur Tonica nur drey Stufen sind, z. E. G-A, A-H, H-c; von der Tonica auf die Dominante aber vier, als C-D, D-E, E-F, F-G, so kann der Gefährte nicht allemal dieselben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus der Tonleiter heraustreten soll. Daher kömmt in dem angeführten Beyspiel der kleine Unterschied, in der Fortschreitung der zwey ersten Töne des Führers und des Gefährten.

Der Fugensatz ist sehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und ist in Absicht auf den reinen Satz, das Schweerste in der Musik; deswegen auch nur die geübtesten Meister der Harmonie

meiste darin glüklich sind. Die Hauptschwierigkeit kömmt daher, daß der Gefährte sehr selten durch solche Intervalle fortschreiten kann, wie der Führer, ohne die Tonart zu verlassen. Wenn z. B. der Führer in C dur angefangen, seinen Gesang herauf wärts genommen, und durch Fis in die Quinte geschlossen hätte, so müßte der Gefährte nun von der Quinte ebenfalls herauf den Gesang des Führers nachahmen. Wollte er aber, wie jener, durch die übermäßige Quarte Cis nach D schliessen, so würde er dadurch offenbar die Tonart verlassen. Folglich kann dieser Schluß nicht angehen; der Gefährte kann nur eine Quarte steigen, und dennoch soll der Gefährte dem Führer ähnlich seyn.

Es ist also ofte nothwendig, daß eine Unähnlichkeit in der Nachahmung entstehe, die bald im Anfange, bald am Ende des Gefährten sich zeiget, welcher statt einer Terz, Quarte u. s. f. in welcher der Führer fortschreitet, nur eine Secunde, oder Terz u. s. f. hat, oder umgekehrt. Da dieses oft unvermeidlich ist, so wird die Nachahmung nur mitten im Thema ganz genau beobachtet, wie hier:



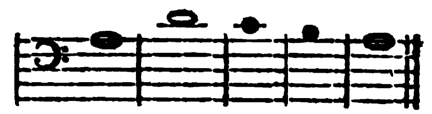
Im Gefährten und Führer ist alles völlig ähnlich, bis auf die zweyte Note des zweyten Takts, wo der Gefährte nur um eine Secunde fällt, da der Führer um eine Terz gefallen. Diese Terz, die der Ton b wäre, konnte in dem Gefährten nicht genommen werden, ohne daß er aus der Tonart herausgetreten wäre.

Daß der Gefährte nicht allemal den Gang des Führers nehmen könne, sieht man am deutlichsten, wenn man sich eines jeden Umfang, in Absicht auf die Lage der halben Töne in der Tonleiter, oder des so genannten Mi Fa vorstellt. Ein einziges Beyspiel kann in einer Sache, worüber die ältern Tonlehrer so sehr weitläuftig sind, die Sache hinlänglich erläutern.

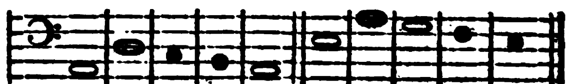
Gesetzt, man habe die dorische Tonart, und der Führer nehme seinen Gang von der Tonica weg also:



wo die schwarzen Punkte das Mi Fa anzeigen; so könnte der Gefährte in der Dominante anfangen, und gerade so fortschreiten, weil das Mi Fa in seinem Umfange gerade dieselbe Lage hat.



daß dieses im äolischen Ton nicht angehe, sieht man aus folgender Vorstellung:



darin hat also der Fugensetzer Ueberlegung nöthig, wie er dieses Mi Fa, wenn es in dem Umfange des Führers eine andre Lage, als im Gefährten hat, in beyden dergestalt anbringe, daß die Nachahmung nicht viel leide, und auch keine Verletzung der Tonart geschehe.

Hieraus läßt sich begreiffen, woher die Schwierigkeiten in der Fuge entstehen. In jeder andern Setzart kann man mit Genie, und einem guten Gehör, ohne Regeln sich noch einigermaaßen helfen; aber hier ist ein genaues Studium der Regeln nöthig. Am ausführlichsten sind diese Regeln vorgetragen in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, die 1753 in Berlin in zwey Theilen in Quarto herausgekommen ist. (*)

(*) S. Führer; Gefährter; Gegensatz.

Ehedem wurden die Fugen blos für den Kirchen-Gesang verfertiget. Sie schiken sich für solche feyerliche Gesänge, da ein ganzes Volk, das durch den Chor der Sänger vorgestellt wird, seine Empfindung über wichtige Gegenstände, gleichsam bis zur Sättigung äussert. Es werden deswegen insgemein kurze und einfache, aber sehr nachdrükliche Sprüche, zum Text der Fugen gewählt, über welche der Gesang, wie ein voller und rauschender, aber allmählig anwachsender und sich vergrößernder Strohm, unaufhaltbar fortströhmt. Am vorzüglichsten schiket sie sich für den Ausdruk solcher Leidenschaften, die sich auf einmal bey einer Menge Menschen unordentlich äussern, wo zwar alle zugleich reden oder schreyen, aber so durch einander, daß ein Theil das Geschrey anfängt, wenn der andre schon etwas nachläßt. Es ist daher leicht zu erachten, daß

grosser Fleiß und viel Kunst dazu gehöre, einen solchen Gesang ordentlich und regelmäßig fortzuführen.

Man macht aber izt auch Fugen, die blos von Instrumenten gespielt werden. Eigentlich fallen alle Tonstüke von mehrern concertirenden Stimmen, sie seyen Duo, Trio oder Quatuor, mehr oder weniger in das Fugenmäßige, weil immer die Stimmen einander nachahmen müssen, wenn eine wahre Einheit des Gesanges erhalten werden soll. Nur sind dann die Nachahmungen nicht durchaus so streng, als in den eigentlichen Fugen. Wer aber solche Stüke verfertigen will, der muß nothwendig sich in dem Fugensatz geübet haben.

Es ist also für jeden, der sich in dem Satz zeigen will, höchst nothwendig, daß er die Geduld habe, sich so lange mit Verfertigung der Fugen abzugeben, bis ihm dieser schweere Theil der Kunst etwas geläufig worden. Diejenigen, die den Fugensatz für veraltete Pedanterey halten, verrathen sich, daß sie von dem Wesentlichsten der Kunst sehr fehlerhafte und unvollständige Begriffe haben.

Führer.

(Musik.)

Ist in der Fuge das Thema, oder der Gesang der Hauptstimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmet wird. (*) Bey Verfertigung der Fugen hat man nicht, wie bey andern Singstüken, blos darauf zu sehen, daß der Gesang mit dem Charakter, oder dem Inhalt der Worte genau übereinkomme; man muß über dieses den Führer so einrichten, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmet werden, welches, zumal in drey oder vierstimmigen Fugen, bisweilen grosse Schwierigkeit macht. Man hat also so wol in Ansehung seiner Länge, als der melodischen Fortschreitung verschiedenes zu bedenken.

(*) S. Fuge.

Er muß nicht so lang seyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre; denn wenn diese Faßlichkeit wegfiele, würde das Wesen der Fuge darunter leiden, weil man die Nachahmung nicht wol mehr mit dem Hauptgesang würde vergleichen können. Ist die Melodie desselben schon an sich sehr faßlich, so kann der Führer, doch immer nach Maaßgebung der langsamen oder geschwinden Bewegung, ohne Gefahr vier, fünf oder sechs Takte lang seyn; ist sie aber schweerer, so muß er kürzer seyn.

In Ansehung der Melodie ist ohne Zweifel das Einfache das beste; je fliessender und natürlicher der Gesang ist, je besser schikt er sich zum Fugensatz. Am schiklichsten sind die, deren Umfang nur eine Quarte oder Quinte ausmacht, und in die untre Hälfte der Octave fällt, in welcher alle wesentlichen Sayten der Tonart vorkommen; weil dadurch sogleich die Tonart festgesezt wird. Dabey ist auch fürnehmlich darauf zu sehen, daß der Gesang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grund habe, weil dieses die Nachahmung ungemein erleichtert. Endlich ist auch zu vermeiden, daß der Führer sich mit einem förmlichen Schluß endige, weil die Fuge keinen ganzen Schluß zuläßt, als am Ende. Wär aber das Thema so, daß es sich natürlicher Weise mit einer Cadenz endiget, so müßte auf dem Schluß eine andre Stimme dergestalt eintreten, daß der Gesang ohne Ruhe fortgienge. (*)

(*) S. Gegensatz.

Der Gesang des Führers soll eigentlich den Umfang einer Octav nicht überschreiten; doch geschieht es bisweilen grösserer Bequämlichkeit halber, daß dieser Umfang um einen, oder zwey Töne überschritten wird. Die schönsten Sätze sind ofte von geringem Umfang und überschreiten nicht einmal die Quarte. Ohne den Gefährten oder den so genannten Begleiter sogleich in Gedanken zu haben, kann der Führer nicht glüklich erfunden werden. Man muß sogleich voraussehen können, auf wie mancherley Art er nachzuahmen ist, und was für Schwierigkeiten dabey vorkommen können. Und da auch die Gegensätze aus dem Führer müssen genommen werden, damit man eine wahre Einheit des Gesanges erhalte, so muß er auch dazu tüchtig seyn. Er kann übrigens in jedem Intervall seiner Tonica anfangen, und jede Art der Bewegung haben. (*)

(*) S. Gefährter.

Fundamentalbaß.

(Musik.)

Ist in einem geschriebenen Tonstük eine Reyhe tiefer Noten, die die wahren Grundtöne der Harmonie anzeigen. Nämlich der Baß, welcher gesungen oder gespielt wird, enthält nur die tiefsten Töne, aber nicht allemal die Grundtöne der Accorde, weil verschiedene Accorde in ihren Verwechslungen genommen werden (*). Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:

(*) S. Verwechslung.



Hier enthält das obere Liniensystem die Noten des Baßes, so wie sie gespielt werden; das untere aber die Nöten, welche die eigentlichen Grundtöne jedes Accords anzeigen, und ist also der Fundamentalbaß, der auch Grundbaß genennt wird.

Dieser Baß ist also nicht zum Spielen, wird auch selten, und in Deutschland fast niemals geschrieben. In zweifelhaften Fällen, wo man anstehen könnte, auf welcher Grundharmonie gewisse Accorde beruhen, kann er so gleich die Zweifel heben, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist:



Man könnte hier den Septimen-Accord auf dem Ton G für den wesentlichen Septimen-Accord auf der Dominante des Hauptones halten (*), und sich wundern, warum nach demselben nicht ein Schluß nach C erfolgte; der darunter geschriebene Fundamentalbaß zeiget, daß dieses ein verwechselter Sept-Nonenaccord auf dem Grundton E sey, auf welchen der Schluß nach A geschehen muß.

(*) S. Septimenaccord.

Wer nur einigermaaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt ist, hat selten nöthig, daß ihm dieselbe erst durch einen Fundamentalbaß erläutert werde. Daher kömmt es, daß in Deutschland und Italien des Fundamentalbaßes ehedem nie, und noch itzt selten gedacht wird, ob man gleich ofte von der Grundharmonie spricht. Rameau hat zuerst einen geschriebenen Fundamentalbaß eingeführet, daher seine Landsleute ihn für den Erfinder desselben ausgeben. Einige derselben sind so unwissend, daß sie mit lächerlicher Dreistigkeit vorgeben: Rameau habe die Wissenschaft der Harmonie, die vor ihm sehr ungewiß gewesen, zuerst auf Grundsätze zurük geführt, und zuerst gezeiget, daß gewisse Accorde keine wahren Grund-Accorde, sondern Verwechslungen andrer Fundamental-Accorde seyen. Diese Leute müssen also nicht wissen, daß die Wissenschaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiänische und deutsche Tonsetzer unendlich besser, als Rameau verstanden haben, schlechterdings auf diese Kenntnis der Grundharmonien gebauet sey, indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen. Was also mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonsetzer gewußt und täglich ausgeübt haben, hat dieser wunderbare Mann, dieser einzige Gesetzgeber der Musik, zuerst erfunden. Rameau hat sich unstreitig um die Musik verdient gemacht; aber die Leute, die seit einigen Jahren so sehr dreiste schreiben und wiederholen, er sey der Erfinder der wahren Grundsätze der Harmonie, verrathen einen so gänzlichen Mangel der Kenntnis dessen, was vor ihrer Zeit in der Musik gethan worden, daß sie billig von einer Sache, die sie so gar nicht verstehen, nicht schreiben sollten.

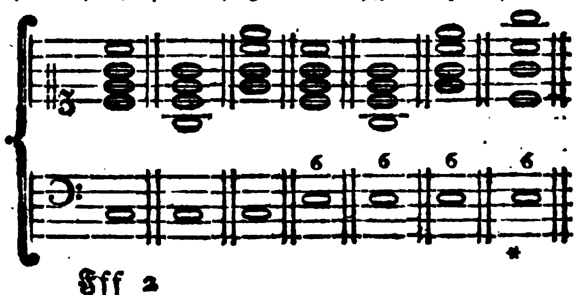
Fünfstimmig.

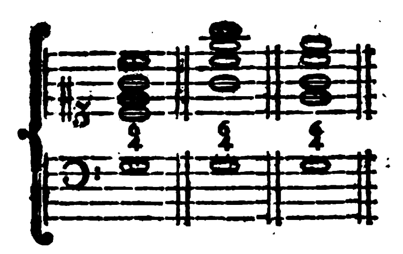
(Musik.)

So wird ein Tonstük genennt, welches aus fünf verschiedenen Parthien oder Stimmen besteht, in welchem also eine der so genannten Hauptstimmen doppelt ist, oder zwey Melodien hat, wie wenn zu einem Baß, einem Tenor und einem Alt, zwey verschiedene Discante sind.

Beym fünfstimmigen Satz müssen also zu jedem Grund- oder Baßton in den obern Stimmen noch vier andre Töne genommen werden. Da aber der vollständige Dreyklang nur aus Terz, Quinte und Octave besteht (*), beym fünfstimmigen Satz aber noch ein vierter Ton hinzukommen muß, so muß dieser entweder eine Dißonanz seyn, oder man muß eine von den Consonanzen verdoppeln. Wie bey ganz consonirenden Sätzen die Octave, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zu verdoppeln seyen, ist aus folgenden Beyspielen zu sehen.

(*) S. Dreyklang.





Bey Verdoppelung einer Consonanz hat man darauf zu sehen, daß die Terz niemals weggelassen werde, weil sie bey jedem Accord nöthig ist. Am besten thut man, daß man die Octave verdoppele; wo dieses nicht angeht, die Quinte; ohne Noth aber muß man die Terz, zumal die große, nicht verdoppeln. Aus diesem Grunde hat man in dem mit * bezeichneten Accord (*) die Octave ganz weggelassen, weil der Baßton die große Terz des eigentlichen Grundtones C ist, die sich nicht leicht verdoppeln läßt. Bey dißonirenden Accorden kann die Dißonanz nicht verdoppelt werden, weil offenbar bey den Auflösungen derselben Octaven entstühnden. Man verdoppelt also allemal eine der Consonanzen; nur muß man bey den Vorhalten die Consonanz nicht verdoppeln, die einen Vorhalt hat; also bey m Nonen-Accord die Quinte, wie hier.

(*) Auf der vorhergehenden Seite.



Der fünfstimmige Satz muß überhaupt eben so rein, als der vierstimmige seyn; nur in den Mittelstimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierstimmigen Satz. Die äusserste Stimme aber muß gegen den Baß auch hier vollkommen rein seyn.

Furcht.

(Schöne Künste.)

Diese Leidenschaft kann auf verschiedene Weise und bey mancherley Gelegenheit ein Gegenstand der schönen Künste werden. Es ist leicht zu bemerken, aus was für Absicht die Natur den Menschen die Fähigkeit, Furcht zu fühlen, gegeben hat. Sie dienet für- nehmlich, damit wir durch sie der Gefahr entgehen, die uns drohet. Dieses geschieht entweder durch die Flucht, oder durch den Sieg, den wir über den uns drohenden Feind erhalten.

Der sinnliche Mensch, der nicht gewohnt ist, seinen Zustand von allen Seiten her mit Ueberlegung zu betrachten, noch die Folgen seiner Handlungen zum voraus zu überdenken, geräth in eine träge Sorglosigkeit, wodurch er sich in mancherley Uebel stürzet, dem er durch Furcht, wenn er sie nur zu rechter Zeit gefühlt hätte, entgangen wäre. Oft aber geschieht es auch, daß man durch unzeitige Furcht mitten im Uebel steken bleibt, aus welchem man sich mit einigem Muth würde heraus gezogen haben. Leichtsinnigkeit und Mangel der Ueberlegung machen sorgelos und unbesonnen, so wie sie auch zaghaft machen. Es gehört also zur Vollkommenheit des Menschen, daß er auf der Mittelstraße, zwischen der Unbesonnenheit und Zaghaftigkeit, einhergehe. Dem Künstler liegt ob, keine Gelegenheit zu versäumen, ihm, wo es nöthig ist, das Gefühl der Furcht zu schärfen, oder zu schwächen.

Die Furcht entsteht aus der Vorstellung der Gefahr, diese aber, aus einem vorhandenen oder herannahenden Uebel. Es ist wichtig, daß ein Mensch jedes beträchtliche Uebel, das ihn nach seinen Umständen betreffen kann, kennen lerne. Nun ist es das unmittelbareste Geschäft der schönen Künste, uns alle im menschlichen Leben vorkommenden Vorfälle abzubilden, und uns einigermaaßen das zu ersetzen, was uns an eigener Erfahrung abgehet. (*) Also muß der Künstler, der seinem Beruf Genüge leisten will, jedes Gute und Böse kennen, und als ein verständiger und gesetzter Mann, der weder unbesonnen noch zaghaft ist, zu behandeln wissen. Denn dieses ist der einzige Weg, den Gemüthern der Menschen, in Absicht auf die Leidenschaft der Furcht, die vortheilhafteste Stimmung zu geben.

(*) S. Künste.

Der Künstler muß also keine Gelegenheit versäumen, die Menschen mit allen Arten der Gefahren und des Uebels, denen sie ausgesetzt sind, bekannt zu machen. Die beste Gelegenheit dazu haben die epischen und die dramatischen Dichter, deren eigentliches Werk es ist, die mannigfaltigen Scenen des Lebens uns vor Augen zu bringen. Dem Künstler gebührt dabey zu überlegen, wo er die Gemüther mit Furcht oder mit Muth erfüllen soll. Es giebt gewisse Uebel, die man sich schlechterdings durch

Nach-

Nachläßigkeit oder schlechtes Betragen selbst zuzie hat. Für solche Uebel können die Künste nie genug Furcht erweken. Horaz sagt vom gerechten Mann, pejusque leto flagitium timet. (*) Für Schand, Laster und einem bösen Gewissen, muß sich jeder Mensch fürchten. Also müssen Dichter und Redner keine Gelegenheit vorbey gehen lassen, diese so heilsame Furcht dadurch zu erweken, daß sie würklich fürchterliche Folgen derselben lebhaft vorstellen. Dadurch erhalten sie, was Aristoteles vom Trauerspiel fodert, daß es die Gemüther durch Erwekung der Leidenschaften, von denselben reinige. Natürlicher Weise könnte man von Menschen, welche ofte durch die Beyspiele, die sie in dramatischen Vorstellungen gesehen, in Furcht gesetzt worden, erwarten, daß sie sich sehr sorgfältig hüten, nicht selbst in die Fälle zu kommen, die sie der ängstlichen Würkung der Furcht aussetzen.

(*) Od. L. IV. 9.

Welcher Vater wird sich nicht sorgfältig hüten, allzustrenge gegen einen Sohn zu seyn, wenn er an fremden Beyspielen fürchterliche Folgen der Härte gesehen hat; und welcher Sohn wird sich nicht auf das Aeusserste angelegen seyn lassen, seinen Vater durch eine Folge von bösen Thaten nicht zur Verzweiflung zu bringen, wenn er fürchterliche Folgen einer solchen Verzweiflung gesehen hat? Wir führen dieses blos als Winke an, wie die Dichter heilsame Furcht erweken können. Ihnen liegt ob, die wichtigsten Vergehungen der Menschen in ihren fürchterlichsten Folgen zu schildern.

Eine heftige Furcht mit Angst verbunden, scheinet eine so entsezliche Leidenschaft zu seyn, daß der, welcher sie einmal gefühlt hat, den Eindruk davon nie wieder verlieren sollte. Also ist sie natürlicher Weise das beste Verwahrungsmittel gegen Vergehungen. Deswegen ist das Fürchterliche einer der wichtigsten Gegenstände der schönen Künste.

Am vorzüglichsten kann es in dem Drama erwekt werden, weil die würkliche Vorstellung so wol der Gefahr, als des in Furcht gesezten Menschen, der ganzen Sache den höchsten Nachdruk und das wahre Leben giebt. Hierin sind unter den Alten Aeschylus, unter den Neuern Shakespear und Crebillon vorzüglich glüklich gewesen. Wenn das Drama gar keinen Nuzen hätte, als daß es unter allen Werken der Kunst am stärksten die Furcht erweken kann, so wär es blos dieser Ursache halber eine höchst schäzbare Erfindung.

Die Furcht ist auch eine comische Leidenschaft, wo sie zur Unzeit aus Kleinmüthigkeit entstehe, oder aus Zaghaftigkeit übertrieben ist. Sie wird deswegen oft in der Comödie gebraucht, um den Zaghaften lächerlich zu machen: und eben dieses Lächerliche kann den Zuschauer vermögen, sich gegen diese Leidenschaft zu waffnen.

Für sich.

(Dramatische Dichtkunst.)

In den Auftritten der dramatischen Schauspiele versteht man durch diese Benennung, die Reden und andre Aeusserungen, die eine handelnde Person zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt und für sich allein vorbringt. Die Dichter bedienen sich dessen als eines Mittels, dem Zuschauer einiges Licht über die Verwiklung der Handlung zu geben, oder einen Auftritt etwas mehr zu beleben. Allein da es meistentheils etwas unnatürlich ist, weil niemand leicht in Gegenwart andrer für sich laut redet, zumal Sachen, die er den andern zu verschweigen hat, so muß das Für sich mit großer Behutsamkeit angebracht werden. Wenn es etwa in blossen Gebehrden besteht, die bisweilen eben so redend sind, als die Worte, so geht es leichter an, sie dem andern zu verbergen.

Die alten tragischen Dichter, welche sich am nächsten an der Natur gehalten, haben sich derselben weniger bedienet, als die neuern. Im Lustspiel hat Plautus ihren Gebrauch oft übertrieben. Man sollte sie nirgend anbringen, als wo es die Nothwendigkeit schlechterdings erfodert.

Ofte glauben die comischen Dichter, daß sie durch Anmerkungen, die etwa eine Nebenperson, wie ein Bedienter, für sich macht, das, was eine Hauptperson sagt, lächerlich machen können; meistentheils aber fallen diese Scenen in das Frostige.

Fuß.

(Baukunst.)

Derjenige Theil eines stehenden Körpers, mit welchem er auf den Grund, der ihn trägt, aufsteht. Jeder stehende Körper, der das Ansehen eines Ganzen haben soll, muß einen von seinen übrigen Theilen unterschiedenen Fuß haben, damit man deutlich bemerken könne, daß ihm von unten zu nichts fehle, und daß er ganz sey. Eine Säule, deren Schaft ohne

ohne Fuß auf dem Grunde steht, steht wie ein abgebrochenes Stük aus; ein Haus, das gegen den Grund keinen Fuß hat, wie wenn es in die Erde gesunken wäre. Es ist deswegen zum guten Ansehen unumgänglich nothwendig, daß ein stehender Körper einen Fuß habe, und man kann es durch keine einzige gute Regel des Geschmaks rechtfertigen, daß die griechischen Baumeister bisweilen dorische Säulen ohne Fuß gemacht haben, wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva in Athen.

Die allgemeine Beschaffenheit des Fußes an stehenden Körpern kann aus dem Grundsatz der Festigkeit hergeleitet werden. Wenn der Fuß etwas hervorsteht, und dem stehenden Körper eine etwas breitere Grundfläche macht, so steht dieser fester. Folglich ist es in der Natur unsrer Vorstellungen gegründet, daß der Fuß etwas breiter, als der über ihm stehende Theil des Körpers sey, daher kommen an den Häusern die Plinthen, an den Säulen und Pfeilern die Fußgesimse. Die Natur hat schon die ersten Baumeister darauf geleitet. Man findet die Füße in den ältesten ägyptischen, in den gothischen, arabischen und chinesischen Gebäuden.

Es müssen aber, so wol in der Höhe des Fußes als in seiner Ausladung, gewisse Verhältnisse beobachtet werden. Es muß da weder zu viel, noch zu wenig seyn. Wäre der Fuß so groß, daß er einen merklichen Theil des Körpers, den vierten oder fünften Theil seiner Höhe einnähme, so würde man ihn nicht blos für den Fuß halten; denn der Kopf und der Fuß zusammen müssen blos, als kleine Theile eines großen Körpers erscheinen. Derowegen können beyde zusammen in ihrer Höhe nicht wol mehr als den fünften Theil der ganzen Höhe ausmachen; da sie aber beyde noch eine merkliche Stärke haben müssen, so müssen sie auch nicht so klein seyn, daß ihre Höhe vor der ganzen Höhe des Körpers unbemerkt verschwinde, welches vielleicht geschehen würde, wenn beyde weniger, als den 12. Theil des ganzen Körpers ausmachten.

Es erhellet hieraus, daß man dem Fuß nicht wol mehr, als den 10. oder 12. Theil der Höhe des Körpers, und nicht wol weniger, als den 20. oder 24. Theil derselben geben könne. In den Säulen, wo man am meisten auf ein mit hinlänglicher Festigkeit verbundenes schönes Ansehen beflissen gewesen, trift man die größten Füße nicht über den 14. Theil, und ihr geringstes Maaß nicht über den 20. Theil der ganzen Länge an. Ihre Ausladung aber kann aus der Höhe bestimmt werden. Wenn sie zu gering ist, so bemerkt man sie kaum; zu stark giebt sie das Ansehen der Zerbrechlichkeit. Der fünfte bis sechste Theil seiner Höhe scheinet die beste Größe der Ausladung zu seyn. Die Säulenstühle haben größere Füße; denn sie machen oft den vierten oder fünften Theil der Höhe aus. Allein man kann diese Füße zugleich für die Füße der ganzen Ordnung halten. Bey einem ganzen Gebäude kann der Untersatz oder die Plinthe nicht wol kleiner, als der 20. Theil der Höhe seyn.

Wenn ein Fuß ganz platt ist, so wird er die Plinthe genennt; ist er aber mit Gliedern verziert, so werden diese zusammen das Fußgesims genennt.

Fuß.
(Dichtkunst.)

Ein kleines, aus zwey, höchstens vier Sylben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent hat. Den Ursprung der Füße in jeder Rede, und die Nothwendigkeit ihrer Abwechslung für den Wohlklang, haben wir anderswo gezeiget (*). Hier werden also nur die besondern Arten der Füße betrachtet.

(*) S. Vers.

Die Sylben sind so wol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, worin sie ausgesprochen werden, von einander verschieden. Die Griechen und Römer sahen bey Bestimmung ihrer Füße auf den ersten Unterschied; alle neuern Völker aber nehmen sie hauptsächlich von der andern her. Dieser Satz verdient um so mehr einer genauen Ausführung, da er selbst von Dichtern nicht allezeit, wie es seyn sollte, in Ueberlegung genommen wird. Wir haben unsern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benennt haben; daher man sich insgemein einbildet, daß wir in unsrer Dichtkunst die Füße der Alten beybehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den ältesten Gedichten der Griechen wissen, schliessen, daß ursprünglich der Vers blos für die Musik ist gemacht worden, und zwar so, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht habe. Bey dem Takt aber ist die genaue Abmessung der Zeit das Wesentliche; daher in dem griechischen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgesprochen werden, als eine

lange, so wie in unserm Gesang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechischen Musik ursprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder viertel Takte, nach unsrer Art zu reden.

Wiewol sich dieses in den späthern Zeiten geändert hat, so finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß des Verses ein Takt in der Musik genommen worden. Horaz (*) sagt

(*) Serm. I. 10.

— Pollio regum
Facta canit pede ter percusso.

Wobey ein Scholiast anmerket, daß das Gedicht aus jambischen Trimetris bestanden habe, so daß jeder Jambus ein Takt gewesen. Demnach haben die Alten bey ihren Füßen blos auf den Takt gesehen.

Bey den Neuern ist es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beybehalten haben, und unsre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es ist offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rüksicht auf die Zeit. Daher kömmt es, daß unsre einsylbigen Wörter, sie seyen so lang als sie wollen, in sich ganz unbestimmt sind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So sind die Wörter Macht, Kraft u. d. gl. in Ansehung der Zeit unstreitig lange Sylben; aber nach unsern Versen sind sie gleich geschikt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzustellen.

Es ist also eine blosse Einbildung, daß wir die Prosodie der Alten in unsrer Sprache haben. Da wir indessen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, so wollen wir sie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Accent, oder der Nachdruk in der Aussprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruk nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede seyn wollen, daß auch Sylben ohne Accent gar ofte nicht wol anders, als lang seyn können, wie die lezten Sylben in den Wörtern Wahrheit, Klarheit, die würkliche Spondeen sind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir sehen, daß in viersylbigen Wörtern schon mehrentheils zwey Accente gesetzt werden, so daß sie schon nicht mehr, wie ein Fuß angesehen werden. Doch gienge dieses noch bisweilen an; aber fünfsylbige Füße sind nicht mehr möglich.

Demnach sind die Füße zweysylbig oder dreysylbig, könnten auch allenfalls viersylbig seyn. Die in unsrer Poesie am gewöhnlichsten vorkommenden Füße sind, jeder unter seinem eigenen Namen, näher betrachtet worden.

Fuß.
(Musik.)

Da der Gesang einen noch genauer abgemessenen Gang hat, als der Vers, so hat er auch seine Füße. Eigentlich ist jeder Takt ein Fuß; daher in der Musik die Füße in zwey Hauptgattungen eingetheilt werden, nämlich die, die eine gerade Anzahl Sylben haben, und die, die eine ungerade Anzahl haben (*). Aber da in der Dichtkunst nur zweyerley Gattung Sylben sind, lange und kurze, so hat die Musik mancherley lange und auch mancherley kurze Sylben; daher sie eine weit grössere Mannigfaltigkeit der Füße hat, als die Dichtkunst. Die nähere Betrachtung der Füße in der Musik wird im Artikel Takt vorkommen.

(*) S. Takt.



G.

G.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben wird in Deutschland die achte Sayte unsers heutigen Tonsystems, oder der fünfte diatonische Ton desselben bezeichnet, der nach der ehemaligen Art G sol re ut genennt wird. Die Länge dieser Sayte, wenn C mit 1 bezeichnet wird, ist $\frac{2}{3}$, so daß sie die reine Quinte von C ist.

Als Grundton betrachtet, hat diese Sayte auch ihre diatonische Tonleiter in der harten und weichen Tonart, und wird alsdenn als Hauptton G dur oder G mol genennt. Die Tonleitern beyder Arten sind im Artikel Tonart angezeiget. Nach den alten Tonarten ist G dur die Myxolydische Tonart.

G. Ist auch einer der drey Schlüssel, die auf dem Notensystem die Ordnung der Töne anzeiget, und wird nun insgemein durch dieses Zeichen 𝄞 angedeutet, welches in Deutschland und Italien insgemein auf die zweyte Linie von unten, in Frankreich aber auf die unterste gesezt wird.

Galerie.

(Baukunst.)

So nennt man in grossen Gebäuden die Zimmer, die in Absicht auf ihre Breite oder Tiefe sehr lang sind, und als Spazierlauben, oder auch als Durchgänge gebraucht werden. In grossen Pallästen vertreten solche Gallerien einigermaaßen die Stellen der Säulenlauben, welche die reichen Römer neben ihren Pallästen und Lusthäusern, zum Spazieren anzulegen pflegten, und die sie Porticos nennten.

Es gehört zur Lebensart der Grossen, daß in ihren Pallästen solche Gallerien seyen, deren sich zahlreiche Gesellschaften wie eines Spazierganges bedienen können. Deswegen geschieht es auch, daß solche Gallerien zum Zeitvertreib mit mancherley Werken der Kunst ausgeziert sind. Dieses hat ohne Zweifel zu der besondern Bedeutung dieses Worts Gelegenheit gegeben, die im nächsten Artikel vorkömmt.

Galerie.

(Zeichnende Künste.)

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen solcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatpersonen haben können, werden Cabinetter genennt, weil insgemein ein einziges und auch wol ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur grosse Herren, deren Palläste, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der schönen Künste versammelt werden, anzusehen sind, haben Gallerien, in denen grosse Werke aus allen berühmten Kunstschulen zu sehen sind.

Von diesen Gallerien ist die Florentinische, die Cosmus II Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toscana angelegt hat, die berühmteste und die wichtigste. In Deutschland sind die Gallerien von Wien, Dreßden, Düsseldorff und Sans-Souci die berühmtesten.

Dergleichen Gallerien sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; Schäze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssen deswegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Absicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zusammensezung; ein andrer der Haltung u. s. f. gewiedmet seyn.

Ganz.

(Schöne Künste.)

Man nennet dasjenige Ganz, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht selbst ein Theil einer andern Sach ist. Nach diesem Begriff ist ein Gegenstand Ganz, dessen Schranken überall so bestimmt sind, daß jeder hinzugesezte Theil etwas fremdes und überflüßiges, jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde. So ist ein Dreyek, ein Zirkel, oder jede einen Raum einschliessende Figur ein Ganzes, weil ihr Umriß den Raum völlig

völlig begränzt oder einschließt, so daß alles, was man hinzusetzen wollte, ausser dem Raum läge, hingegen jeder von dem Umriß weggenommene Theil so gleich einen Mangel anzeigen würde. Eine gerade Linie hingegen ist nichts Ganzes; man kann sie nach Belieben verlängern oder verkürzen, das ist, Theile hinzusetzen und davon nehmen, ohne den Begriff des Ueberflusses oder des Mangels zu erweken: sie ist kein Ganzes, weil ihre Schranken nicht bestimmt sind.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß zweyerley Bedingungen erfodert werden, um einen Gegenstand zu einem Ganzen zu machen, nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile, und eine völlige Begränzung des Gegenstandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenstand zusammengefaßt, und durch die völlige Beschränkung wird dieser Gegenstand Ganz. Verschiedene neben einander gesetzte Punkte erscheinen nicht als Ein Gegenstand; so bald man aber durch alle Punkte eine Linie zieht, und sie dadurch verbindet oder zusammenhängt, so machen sie nun eine Linie, oder einen Weg aus; izt sind sie Eines, aber darum kein Ganzes. Ist aber nun diese Linie am Anfang und Ende begränzt, so wird sie zu einem Ganzen. Folgende lateinische Buchstaben A, T, I, werden in der Runischen Schrift so bezeichnet, ᚷ, ᛏ, ᛁ. Keiner dieser leztern Buchstaben ist ein Ganzes, weil die Striche keine Begränzung, das ist, weder Anfang noch End haben; man kann jeden verlängern oder verkürzen, ohne das geringste in seiner Art zu ändern. Dieses kann man mit keinem der lateinischen Buchstaben thun, weil jeder Strich darin seine Begränzung hat. Darum sieht man, daß sie ganz sind, welches man an den Runischen nicht sieht.

Aristoteles hat schon angemerkt, (*) daß das Unbeschränkte nicht angenehm, ja so gar nicht begreiflich sey. Der Grund ist offenbar; denn der Mangel der Begränzung hindert uns, einen bestimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wissen, was sie seyn soll. Da wir also auch nicht urtheilen können, ob sie das ist, was sie seyn soll, so kann sie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellet, daß jedes Werk der Kunst ein wahres Ganzes seyn müsse, weil es sonst nicht gefallen könnte. Darum gehört die Betrachtung derjenigen Eigenschaften der Gegenstände, wodurch sie zum Ganzen werden, in die Theorie der Künste.

(*) Rhetor. L. III. c. 8.

Wir wollen also die schon entwikelten allgemeinen Begriffe nun auf die Werke der Kunst anwenden. Es gehören zwey Eigenschaften dazu, daß ein Werk der Kunst ein Ganzes werde; Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beschränkung; aus jener entsteht die Einheit, die schon an einem andern Ort in Betrachtung gezogen worden (*); aus dieser die Vollständigkeit. Ein Gegenstand bekömmt seine eigene Beschränkung, wodurch er als etwas für sich bestehendes angesehen, und nicht blos für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weise. Erstlich dadurch, daß er ausser aller Verbindung mit andern Dingen gesezt wird; und hernach, daß er seine merkliche oder sichtbare Begränzung hat.

(*) S. Einheit.

Im strengen philosophischen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzele aber, ist ein Theil, der für sich nicht bestehen, auch nicht einmal erkennt werden kann. Aber ein so metaphysisches Ganzes dårf ein Werk der Kunst nicht seyn. Die Gegenstände werden da nie in allen ihren metaphysischen Verhältnissen und Verbindungen, sondern allemal nur aus einem einzigen Gesichtspunkte betrachtet: also ist es genug, daß sie in Rüksicht auf denselben ein Ganzes seyen. Wenn man also nur für den besondern Gesichtspunkt, aus welchem ein Gegenstand angesehen wird, ausser ihm zu völliger Kenntnis der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden ist, was zur besondern Absicht des Künstlers dienet, so ist sein Gegenstand hinlänglich von der Masse der in der Welt vorhandenen Dinge abgerissen, um für sich ein Ganzes auszumachen.

Man kann die Aufmerksamkeit so stark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehöret, kaum gewahr wird. So geschieht es, daß in einer Reyhe von Regenten ein vorzüglich großer Fürst sich so sehr ausnihmt, daß man seine Vorgänger und Nachfolger aus dem Gesichte verliert. Wenn also der Künstler seinen Gegenstand intressant zu machen, und unsre Aufmerksamkeit ganz auf ihn zu lenken weis, so löset er ihn dadurch von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn selbst leicht zu einem Ganzen machen.

Die Geschichte der Aufopferung der Iphigenia ist ein Theil der Geschichte des trojanischen Krieges; dieser ist ein Theil der Geschichte der alten Griechen und Asiater, die wieder ein Theil der allgemeinen Ge-

Geschichte der Menschen ist. Der Dichter, der diesen einzeln kleinen Theil der Geschichte als ein besonderes Ganzes vorstellen will, muß die Aufmerksamkeit von allen Dingen, womit die Aufopferung der Iphigenia zusammenhänget, abwenden, und sie als eine an sich selbst sehr wichtige Sache vorstellen. Deswegen soll er nicht vom trojanischen Krieg, von den Ursachen desselben, von den Zurüstungen dazu, sondern so gleich von der Hauptsache sprechen, und uns den Agamemnon in der äussersten Verlegenheit zeigen, damit wir gereizt werden, diese Verlegenheit recht zu fühlen und den Ausgang der Sache zu beobachten. Kann er dieses thun, so sehen wir diesen einzigen Umstand des trojanischen Krieges als die Hauptsach an.

In dieser nothwendigen Absönderung des Stoffs von der Hauptmasse, davon er nur ein Theil ist, liegt der Grund der Regel, die man den epischen und dramatischen Dichtern vorschreibet, gleich mitten in ihre Materie hineinzutreten, und nicht weither auszuholen. Denn durch Befolgung dieser Regel vereinigen sie sogleich unsre Aufmerksamkeit auf das, was wir als eine für sich bestehende Sach ansehen sollen. Eben diese Würkung hat auch die Ankündigung, wenn sie nur nicht zu allgemein, sondern kräftig und intressant genug ist, unser ganzes Gemüth zu Betrachtung der einen Sache, warum es nun zu thun ist, gleichsam zu stimmen (*).

(*) S. Anfang und Ankündigung.

Jedes gute Werk, so wol der redenden als der zeichnenden Künste, zeiget die Veranstaltungen, wodurch sein Inhalt als ein für sich bestehender Stoff, der ein Ganzes ausmacht, erscheint. Jeder Mahler von irgend einiger Ueberlegung, ordnet sein Gemählde so, daß das Aug bey dem ersten Blik auf die Hauptsache falle, und diese als den Mittelpunkt ansehe, auf den sich alle Vorstellungen vereinigen sollen. Darum ist auch nur in der Hauptgruppe jedes Einzele so wol in Zeichnung, als Beleuchtung auf das genaueste ausgeführet, da alles übrige, nach dem Grad der Entfernung von der Hauptsach, immer allgemeiner und unbestimmter wird, damit die Aufmerksamkeit nie besonders darauf falle. Eben so zeichnet auch der Redner und der Dichter nur das, was zum Wesentlichen des Inhalts gehört, in den kleinesten Theilen aus, damit alles übrige sich aus dem Gesicht entferne, das entlegenste aber gleichsam verschwinde, und ringsherum seine Gränzen habe. Wer von einer Anhöhe eine nahe Stadt übersieht, dem kömmt sie nicht als ein Theil einer ganzen Provinz, noch die Provinz als ein Theil des ganzen Landes vor: vielmehr verschwinden alle einzele Theile der Gegend, so wie sie sich von der Stadt entfernen, allmählig, daß man die äussersten gar nicht mehr gewahr wird, und diese Stadt mit ihrer umliegenden Gegend, als einen von dem Erdboden ganz abgesonderten Gegenstand, als ein Ganzes betrachtet. Diese eigene von allen andern Dingen unabhängliche Existenz muß jeder Stoff eines Kunstwerks haben. Der Künstler, dem es an Verstand und Geschmak nicht fehlet, wird in den hier vorgetragenen Anmerkungen Licht genug finden, um zu sehen, wie er die Absönderung seiner Materie zu bewürken habe. Wir thun nur dieses noch hinzu, daß die Sorge, den Stoff des Werks, als ein für sich bestehendes Ganzes darzustellen, ein sehr wichtiger Theil der Arbeit des Künstlers sey. Die Würkung der Werke der Kunst auf unser Gemüth ist allemal dem Grad der Aufmerksamkeit angemessen, womit wir es betrachten. Was aber nicht als ein für sich bestehendes Ganzes, sondern als ein Theil eines weit grössern Ganzen erscheinet, kann unsre Aufmerksamkeit nie ganz haben. Man kann hierin nie zu viel thun. Wer die Heldenthat der Spartaner an dem Paß Thermopylä zum Stoff eines Gedichts gemacht hat, thut nicht zu viel, wenn er das unabsehbare persische Heer und selbst den ganzen persischen Krieg so vorstellt, daß das kleine Heer der Spartaner immer, als die einzige Hauptsach erscheinet. Dieses sey von der Absonderung des Stoffs gesagt.

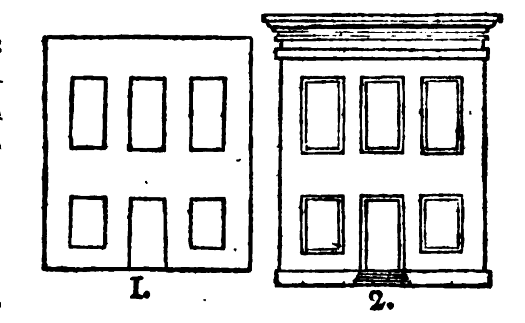
Nun soll er auch zweytens seine merkliche oder sichtbare Begränzung, seinen Anfang und sein End haben. Für die Werke redender Künste ist schon anderswo gezeiget worden, was dieses auf sich habe und wie es ins Werk zu richten sey. (*) Was an verschiedenen Orten dieses Werks vom Anfang und Ende, vom Eingang und dem Beschluß ganzer Reden und ganzer Gedichte gesagt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Also bemerken wir nur noch, wie in den redenden Künsten auch die kleinern Theile, wenn sie gleich unzertrennlich mit dem Ganzen verbunden sind, doch für sich wieder kleinere Ganze machen, die ebenfalls ihren Anfang und ihr End haben. Jede Periode der Rede, jedes Glied, so gar meist jedes Wort macht wieder ein kleineres Ganzes aus. (*) Also müssen in einer Pe-

(*) S. Anfang. Ende.

(*) S. Glied.

Periode die Worte, und in einem Wort die Sylben so geordnet seyn, daß das Ohr den Anfang und das End empfinden könne. In den Perioden wird dieses durch den rednerischen Accent und den Numerus, in den Worten durch den grammatischen Accent bewürkt. Die Periode, die ein Ganzes machen soll, muß nothwendig so eingerichtet seyn, daß die Stimme des Redenden im Anfang derselben, entweder voll eintreten, eine Weile sich volltönend erhalten, und dann allmählig wieder sinken, und zulezt einen merklichen Fall oder Schluß machen könne: oder, wenn das vorhergehende mit voller Stimme geschlossen worden, daß nun in einer neuen Periode die Stimme allmählig steigen, und dann auf der andern Hälfte wieder fallen könne. Eben dieses hat auch in einzeln Wörtern statt, die ohne die verschiedenen Accente sich nie von einander ablösen würden. Diese Ablösung geschieht entweder dadurch, daß der Accent auf der ersten Sylbe liegt, da die andern ohne Accente sind; oder auf der vorletzten, wenn die vorhergehenden keinen haben. Durch eine kluge Wahl solcher Worte, die, nachdem es der Zusammenhang erfodert, den Accent bald im Anfang bald am Ende haben, erreicht man, daß jedes sich von den übrigen besonders ablöset, und für sich zu einem kleinen Ganzen wird, welches wieder geschikt und unzertrennlich in die Periode verflochten ist. Es würde zu mühesam seyn, diese allgemeinen Bemerkungen durch die dahin gehörigen einzeln Fälle auszuführen. Wir begnügen uns denen, die dem Wolklang bis auf die besondersten Ursachen nachspühren, einige Winke gegeben zu haben, die sie auf die richtige Spuhr führen können.

Nun sind noch die übrigen Gattungen zu betrachten. Wir wollen bey der Baukunst anfangen, weil es da am sichtbaresten ist, wie durch Anfang und End ein Gebäud, als ein für sich bestehendes Ganzes erscheint. Man stelle sich diese beyden Figuren als Aussenseiten eines kleinen Gebäudes vor.



Die erste Figur zeiget nichts, woraus man schliessen könnte, daß dieses eine ganze Aussenseite eines Hauses vorstellen soll. Man kann sie eben so gut, als ein Stük einer Fassade vorstellen, an welche noch so wol auf den Seiten, als in der Höhe etwas anzubauen ist; sie führt den Begriff eines Ganzen keinesweges mit sich. An der zweyten Figur aber fällt es so gleich in die Augen, daß sie eine ganze Fassade vorstellt. Sie ist so wol von unten durch die Plinthe, die den Fuß vorstellt, als von oben durch ein Hauptgesims geendiget; so daß sich weder von oben noch von unten etwas hinzusetzen läßt, das nicht ausserhalb der Gränzen läge und ein unnützer Theil wäre. Eben so sind auch beyde Seiten durch die Ausladung der Plinthe und des Hauptgesimses völlig begränzt, weil man deutlich sieht, daß nichts kann daran gesetzt werden. Also dienet dieses Beyspiel zum Muster, wie jedes Werk der Baukunst durch Anfang und Ende zu einem vollständigen Ganzen könne gemacht werden. Auch jeder einzele Theil, in so fern er wieder ein kleineres Ganzes macht, hat diese Vollständigkeit nöthig. In der ersten Zeichnung ist man einigermaaßen ungewiß, ob die Fenster würklich vollendet, oder nur angefangene Oefnungen, oder gar in der Mauer gelassene Löcher seyen, die noch zugemauret oder erweitert werden sollen. Diese Ungewißheit hat in der zweyten Zeichnung nicht mehr statt. Blos die Einfaßungen um die Fenster zeigen deutlich an, daß diese Oefnungen nicht zufällige, oder noch nicht fertige Löcher, sondern würkliche Fenster seyen, die durch die Einfassung auf allen Seiten ihre Begränzung haben.

Das Gefühl von der Nothwendigkeit, jedem Körper, der nicht als ein abgebrochenes Stük, sondern als ein Ganzes erscheinen soll, einen Anfang und ein Ende zu geben, ist so gewiß und so allgemein, daß wir die Aeusserung davon überall sehen können. Ein Mensch aus dem niedrigsten Haufen der am wenigsten über Schönheit und Geschmak nachdenket, wird doch seinem, aus einem Zaun gerissenen Stok, oben eine Art von Knopf und unten eine Spitze zu geben suchen, damit es ein ganzer Stok und nicht ein Stük eines Stoks sey. Daher sehen wir so wol in den ältesten, als in den unzierlichsten Gebäuden, schon überall, wo Säulen und Pfeiler sind, Spuhren von Fuß und Knauff, ohne welche die Säule nicht sowol eine Säule, als ein Stük einer Säule seyn würde. Um so viel weni-

ger ist es zu begreifen, wie griechische Baumeister dorische Säulen ohne Fuß haben setzen können. (*) Vielleicht hat dieses Gefühl auch die Verjüngung der Säulenstämme hervorgebracht. Denn sie scheinet doch die Empfindung des obern Endes der Säule zu erweken. Gewisser aber sind der Ober= und Unter=Saum des Säulenstammes, der Ablauf und Anlauf an demselben daher entstanden; denn sie sind offenbar die beyden Enden des Stammes.

(*) S. Dorische Säule.

Bey einem ganzen Gebäude empfindet jederman, wie wichtig die beyden Hauptenden, der Fuß des Gebäudes und das Gebälke seyen. Jeder verständige Baumeister wird diesen Theilen ein Verhältnis zu geben suchen, die dem Ganzen wol angemessen ist, daß das Aug an diesen beyden Enden die Ruhe finde. Auf der andern Seite wird er auch jeden einzeln Theil des Gebäudes, er sey groß oder klein, so zu machen suchen, daß er weder als ein unabhängliches Ganzes hervorstehe, noch als ein unvollendetes Stük ohne Anfang und End erscheine. Darin besteht ein vornehmer Theil des richtigen und guten Geschmaks.

In der Mahlerey sind ebenfalls besondere Veranstaltungen nöthig, dem Inhalt des Gemähldes seine völlige Begränzung zu geben. Daß alles, was würklich zum Inhalt gehöret, in eine einzige Hauptmasse vereiniget werde, ist hiezu noch nicht hinlänglich; das Aug muß empfinden, daß dieser Masse nichts fehlet. Darum erfüllet sie nicht den ganzen Grund, oder die ganze Tafel des Gemähldes, damit ringsherum noch Sachen angebracht werden können, die ausser dem Inhalt liegen, und uns empfinden machen, daß der Hauptmasse nichts fehlet. Dieses ist die Ursache, warum meistentheils auf dem Vorgrund, und oft auch an den Seiten, fremde und eigentlich ausser dem Inhalt des Gemähldes liegende Sachen gesetzt werden. Sie bewürken offenbar das Gefühl, daß wir die Vorstellung ganz sehen, da sie ringsherum von den umstehenden Sachen abgelößt ist. Darum werden auch diese fremden und zur Absönderung der Hauptmasse dienenden Dinge meistentheils nur halb vorgestellt. Ob nun gleich die Mahler dieses nicht allemal beobachten, so findet man doch, daß die Gemählde, wo diese Ablösung des Inhalts von umstehenden Dingen beobachtet wird, etwas haben, wodurch sie mehr gefallen als andre, da dieses versäumt wird. Niemand ist hierin sorgfältiger, als die Landschaftmahler. Sie haben es aber auch am meisten nöthig, um ein Stük Landes als ein Ganzes, und nicht als ein bloßes Stük sehen zu lassen.

Auch die Form der Hauptmasse im Gemählde kann hierzu viel beytragen. Es ist schon anderswo erinnert worden (*), daß für die Hauptmasse die pyramidal Form die beste sey. Ihr Vorzug vor andern kömmt blos daher, weil Anfang und Ende daran am deutlichsten zu bemerken sind.

(*) Art. Einheit.

So hat jede Kunst ihre besondern Veranstaltungen, um das, was sie vorstellt, als etwas Ganzes und nicht blos als ein Stük einer andern Sache erscheinen zu machen.

Im Ganzen.
(Schöne Künste.)

Einen Gegenstand im Ganzen betrachten heißt so viel, als auf die Würkung Achtung geben, den alle Theile zugleich, in so fern sie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Man betrachtet ein Gebäude im Ganzen, indem man auf seine Form und Grösse und auf seinen Charakter Achtung giebt, ohne auf irgend einen besondern Theil desselben Acht zu haben. Ein Gemähld wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerksamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenstände herkömmt, es sey in Absicht auf den Geist desselben, oder blos in Absicht auf die Harmonie der Farben, oder der Haltung, oder des Hellen und Dunkeln. Es geht auch so gar in solchen Werken, die man nicht auf einmal, sondern nach und nach empfindet, wie die Werke redender Künste, doch an, sie im Ganzen zu betrachten. Solche Werke müssen, wenn sie vollkommen sind, gleich im Anfang ihren Charakter empfinden machen. Wenn man nun währendem Vortrag jedes Einzele in Rüksicht auf das Ganze, von dem man gleich anfangs sich einen Begriff gemacht hat, beurtheilet, so sieht man immer auf das Ganze. So wie z. B. ein Tonstük, es sey Symphonie, Concert oder Arie, anfängt, so muß gleich alles dahin abzielen, den Charakter des ganzen Stüks zu bestimmen, und so sollte es auch in jeder Rede seyn. Wenn man nun im Verfolg jedes Einzele nicht für sich, und nicht von dem Ganzen

zen abgelöset, sondern blos in Rüksicht auf das, was schon vom Ganzen bestimmt ist, beurtheilet, so betrachtet man das Werk im Ganzen.

Es ist eine wichtige Anmerkung, daß gewisse Werke der Kunst die Würkung des Ganzen zur Absicht haben, so daß die Theile blos des Ganzen halber da sind; da andre Werke einzele Theile zur Hauptabsicht haben. So wie es in der Mahlerey Landschaften giebt, in welchen kein einziger besonderer Gegenstand vorkömmt, der eine große Aufmerksamkeit verdiente, alle zusammen aber eine reizende Aussicht machen, so ist es auch mit andern Werken der Kunst. Hingegen giebt es auch Werke, worin das Einzele die Hauptsach ist. Man hat Comödien, die im Ganzen betrachtet, wenig Aufmerksamkeit verdienen, aber der einzeln Charaktere halber sehr wichtig sind. In jedem Gebäude muß die Aussenseite im Ganzen betrachtet werden; kein einziger Theil derselben ist für sich da, sondern blos, um die Würkung des Ganzen erreichen zu helfen: in dem innern der Gebäude aber, und so auch in den Gärten, ist bald jeder Theil seiner selbst wegen da, und wenige zur Würkung des Ganzen. So muß die Odyssee mehr im Ganzen, und die Ilias mehr in einzeln Theilen betrachtet und beurtheilet werden.

Dieser Unterschied erfodert von Seite des Künstlers eine doppelte Behandlung, und von Seite des Kenners eine doppelte Beurtheilung der Werke. In denjenigen, bey denen die Hauptabsicht durch das Ganze soll erreicht werden, muß jeder besondere Theil schlechterdings nur in der Form, Größe oder Kraft erscheinen, die zum Ganzen am schiklichsten ist; da hingegen in den andern die größte Sorgfalt auf einzele Theile gerichtet werden muß, das Ganze aber hinlänglich besorget ist, wenn es Einförmigkeit hat, und ein mechanisches Ganzes ausmacht. (*)

(*) S. Einförmigkeit.

Gartenkunst.

Diese Kunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommenste Gärtnerin ist. So wie also die zeichnenden Künste die von der Natur gebildeten schönen Formen zum Behuf der Kunst nachahmen, so macht es auch die Gartenkunst, die mit Geschmak und Ueberlegung jede Schönheit der leblosen Natur nachahmet, und das, was sie einzeln findet, mit Geschmak in einen Lustgarten vereiniget. Da die Natur den allgemeinen Wohnplatz der Menschen so schön ausgeschmükt, und mit Gegenständen so mancherley Art, die in so angenehmer Abwechslung auf uns würken, bereichert hat; so ist es sehr vernünftig, daß der Mensch in Anordnung seines besondern Wohnplatzes ihr darin nachahmet, und sich die Gegend, wo er die meiste Zeit seines Lebens zubringen muß, so schön macht, als er kann. Dazu hilft ihm die Gartenkunst, der es auch nicht an sittlicher Kraft auf die Gemüther fehlet, wie schon anderswo ist bemerkt worden (*). Man sieht augenscheinlich, daß die Einwohner schöner Länder mehr Leben und mehr Anmuthigkeit des Geistes besitzen, als die, die vom Schiksal in schlechte Gegenden versetzt worden sind. Hieraus läßt sich der Werth der Kunst, von der hier die Rede ist, abnehmen.

(*) S. Baukunst.

Das Wesen dieser Kunst besteht also darin, daß sie aus einem gegebenen Platz, nach Maaßgebung seiner Größe und Lage, eine so angenehme und zugleich so natürliche Gegend mache, als es die besondern Umstände erlauben. Sie hat keine andre Grundsätze, als ein gesundes Urtheil und Geschmak, auf die Betrachtung dessen angewendet, was in Gegenden, Landschaften und einzeln Theilen derselben angenehm ist. Man studiret diese Kunst blos in der Natur selbst, bey Spaziergängen, bald in offenen Gegenden, bald in Wäldern, bald in Büschen, oder auf einsamen Fluhren, auf Hügeln und in Thälern. Jede Schönheit, die die Natur an solchen Oertern anzubringen gewußt hat, muß einem verständigen Gärtner fühlbar seyn. So wie der Historienmahler Phisionomien, Stellungen und Gebehrden beobachtet und sammelt, so bereichert der Gärtner seine Einbildungskraft mit angenehmen Gegenden und Scenen, um bey jedem Garten so viel, als sich jedesmal schiket, davon anzubringen.

Diesen Reichthum der Phantasie aber muß er mit Beurtheilung und Geschmak brauchen, damit er jedem seinen Ort zu geben wisse und nichts zur Unzeit anbringe. Eine Grotte muß nicht an einem Parterre, und ein einsamer dunkeler Busch nicht gerade vor einem Hauptgebäude angelegt werden. Das Offene und das Verschlossene, das Ordentliche

oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkele, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Lustgarten vereiniget seyn. Und wenn alles Schöne darin zusammengebracht ist, so muß das Ganze so angeordnet seyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde. Hier ist es weit angenehmer, wenn man gar keinen Plan der Anordnung entdeket, als wenn er zu bald in die Augen fällt. Der Gärtner muß beynahe überall das Gegentheil von dem thun, was der Baumeister thut. Dieser macht alles symmetrisch, nach Regel und Maaßstab, nach waag- und lothrechten Linien, und dieses ist gerade das, was der Gärtner am meisten zu vermeiden hat. Denn da er blos die Natur in schönen Gegenden nachahmen soll, wo selten etwas gerades oder vollkommen ebenes ist, so muß er dieses mit grosser Mäßigung und blos zum Gegensatz des natürlichen brauchen. Von Gärten von lauter geraden und wol geebneten Gängen, von Heken, die wie Mauren gerade und glatt geschnitten sind; von Parthien die nach Art der Zimmern und Säle in Gebäuden gemacht, von Wasserbeken, die wie Spiegel geformt; von Bäumen die nach den Formen der Thiere ausgeschnitten sind, wird ein Liebhaber der Natur nie etwas halten, wenn sie gleich nach der neuesten Mode seyn sollten. Er wird dem Besitzer und Liebhaber eines solchen Gartens aus dem Horaz zurufen.

— Quæ deserta et inhospita tesqua
Credis, amoena vocat mecum qui sentit; et odit
Quæ tu pulchra putas. (*)

(*) Ep. 1. 14.

Man ist in keiner Kunst mehr von den wahren Grundsätzen, auf denen sie beruhet, abgewichen, als in dieser. Mancher Eigenthümer oder Gärtner glaubt einen um so viel schönern Garten zu haben, um so mehr es ihm gelungen ist, die Natur daraus zu verdrängen. Man macht Büsche von dürrem Holz, und Fluhren von Corallen. Man sucht, so viel möglich, wie in einem Gebäude, eine Hälfte des Gartens der andern ähnlich zu machen, da die Natur die Eurythmie überall in Landschaften vermeidet. Wie mancher natürlich schöner Platz ist nicht mit erstaunlichen Unkosten in einen unfruchtbaren und langweiligen Platz verwandelt worden?

Aus einer Beschreibung, die der Engländer Chambers (*) von den chinesischen Gärten gegeben, erhellet, daß dieses Volk, das sich sonst eben nicht durch den feinesten Geschmak hervorthut, in dieser Kunst von andern Völkern verdienet nachgeahmt zu werden. Wir wollen das merkwürdigste dieser Beschreibung hieher setzen; denn der Geschmak der Chineser verdienet bey Anlegung grosser Gärten zur Richtschnur genommen zu werden.

(*) Designs of Chinese Buildings &c. by Mr. Cambers Architect London MDCCLVII gr. Fol.

Die Chineser nehmen bey Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muster, und ihre Absicht dabey ist, sie in allen ihren schönen Nachläßigkeiten nachzuahmen. Zuerst richten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Platzes, ob er eben oder abhangend ist, und ob er Hügel hat, ob er in einer offenen oder eingeschlossenen Gegend, troken oder feucht ist, ob er Quellen und Bäche, oder Mangel an Wasser habe. Auf alle diese Umstände geben sie genau Achtung, und ordnen alles so an, wie es sich jedesmal für die Natur des Platzes am besten schiket, zugleich die wenigsten Unkosten verursachet; wobey sie die Fehler des Landes zu verbergen, und seine Vortheile hervorleuchtend zu machen suchen.

Da dieses Volk sich wenig aus den Spaziergängen macht, so trift man bey ihm selten solche breite Alleen und Zugänge an, dergleichen man in den europäischen Gärten findet. Das ganze Land ist in mancherley Scenen eingetheilet, und krumme Gänge, durch Büsche ausgehauen, führen zu verschiedenen Aussichten (*), die das Aug durch ein Gebäude oder sonst einen sich auszeichnenden Gegenstand auf sich ziehen.

(*) Points de vue.

Die Vollkommenheit dieser Gärten besteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit solcher Scenen. Die chinesischen Gärtner suchen, wie die europäischen Mahler, die angenehmsten Gegenstände einzeln in der Natur auf, und bemühen sich dieselben so zu vereinigen, daß nicht nur jeder für sich gut angebracht sey, sondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein schönes Ganzes entstehe.

Sie unterscheiden dreyerley Arten von Scenen, die sie lachende, fürchterliche und bezaubernde nennen. Die letzte Art ist die, die wir romantisch nennen, und die Chineser wissen durch mancherley Kunstgriffe sie überraschend zu machen. Sie leiten bis-

bisweilen einen rauschenden Bach unter der Erde weg, der das Ohr derer, die an die Stellen, darunter sie wegströhmen, kommen, mit einem Geräusche rühret, dessen Ursprung man nicht erkennt. Andremal machen sie ein Gemäuer von Felsen, oder bringen sonst in Gebänden und andern in den Garten angebrachten Gegenständen Oefnungen und Ritzen so an, daß die durchstreichende Luft fremde und seltsame Töne hervorbringt. Für diese besondere Parthien suchen sie die seltensten Bäume und Pflanzen aus; auch bringen sie in denselben verschiedene Echo an, und unterhalten darin allerhand Vögel und seltene Thiere.

Ihre fürchterlichen Scenen bestehen aus überhangenden Felsen, dunkeln Grotten und brausenden Wasserfällen, die von allen Seiten her von Felsen herunter stürzen. Dahin setzen sie krummgewachsene Bäume, die vom Sturm zerrissen scheinen. Hier findet man solche, die umgefallen mitten im Strohm liegen, und von ihm dahin geschwemmt scheinen. Dort sieht man andre, die vom Wetter zerschmettert und versengt scheinen. Einige Gebäude sind eingefallen, andre halb abgebrannt, und einige elende Hütten, hier und da auf Bergen zerstreuet, scheinen Wohnstellen armseeliger Einwohner zu seyn. Nach Scenen von dieser Art folgen insgemein wieder lachende — und die chinesischen Künstler wissen immer schnelle Abwechslungen und Gegensätze sich wechselsweise erhebender Scenen, so wol in den Formen als in den Farben, und im Hellen und Dunkeln zu erhalten. — —

Wenn der Platz von beträchtlicher Größe ist und eine Mannigfaltigkeit der Scenen erlaubet, so ist insgemein jede für einen besondern Gesichtspunkt eingerichtet; wenn dieses des engern Raumes halber nicht angeht, so suchen sie dem Mangel dadurch abzuhelfen, daß die Parthien nach den verschiedenen Ansichten immer andre Gestalten annehmen. Dieses wissen sie so gut zu machen, daß man dieselbe Parthie aus den verschiedenen Ständen, gar nicht mehr für dieselbe erkennen kann.

In grossen Gärten bringet man Scenen, die sich für jede Tageszeit schiken, an, und führet an schiklichen Stellen Gebäude auf, die sich zu den verschiedenen jeder Tageszeit eigenen Ergötzlichkeiten schicken.

Weil das Clima in diesem Land sehr heiß ist, so sucht man viel Wasser in die Gärten zu bringen. Die kleinen werden, wenn es die Lage zuläßt, ofte fast ganz unter Wasser gesetzt, daß nur wenig kleine Inseln und Felsen hervorstehen. In großen Gärten findet man Seen, Flüsse und Canäle. Nach Anleitung der Natur werden die Ufer der Gewässer verschiedentlich behandelt; bald sind sie sandig und steinig, bald grün und mit Holz bewachsen; bald flach mit Blumen und kleinen Gesträuchen bekleidet, bald mit steilen Felsen besetzt, die Hölen und Klüfte bilden, in die sich das Wasser mit Ungestühm wirft.

Bisweilen trift man darin Fluhren, worauf zahmes Vieh weidet, an, oder Reisfelder, die bis in die Seen hineintreten, zwischen denen man in Kähnen herumfahren kann. An andern Orten findet man Büsche von Bächen durchschnitten, die kleine Nachen tragen. Ihre Ufer sind an einigen Orten dergestalt mit Bäumen bewachsen, daß ihre Aeste von beyden Ufern sich in einander schlingen, und gewölbte Deken ausmachen, unter denen man durchfährt. Auf einer solchen Fahrt wird man insgemein an einen intressanten Ort geleitet, an ein prächtiges Gebäude, etwa auf einem terraßirten Berg, an eine einsame Hütte auf einer Insel, an einen Wasserfall, an eine Grotte.

Die Flüsse und Bäche der Gärten nehmen keinen geraden Lauf, sondern schlängeln sich durch verschiedene Krümmungen; sind bald schmal, bald breit, bald sanft fließend, bald rauschend. Auch wächset Schilf und anders Wassergras darin. Man trift Mühlen und hydraulische Maschinen darauf an, deren Bewegung den Gegenden ein Leben giebt.

Die Gartenkunst scheinet so alt, als irgend eine andre der schönen Künste zu seyn. (†) Die prächtigen Gärten der alten Stadt Babylon sind jedem bekannt, und Xenophon erwähnet in seiner Geschichte der zehentausend Griechen öfters der grossen Lustgärten oder Paradiese, die sie in verschiedenen Provinzen des persischen Reichs angetroffen haben. Die Grie-

(†) Antiquitas nihil potius mirata est, quam Hesperidum hortos ac regum Adonis et Alcinoi, itemque pensiles, sive illos Semiramis, sive Assyriae rex Cyrus fecit. Plin. Hist. Nat. L. XIX. c. 4.

Griechen hatten zwar auch ihre Lustgärten, aber sie erscheinen in der Geschichte dieser Kunst nicht in dem Glanz, den die andern schönen Künste in diesem Land hatten. Die Römer aber scheinen alle Völker der Welt darin übertroffen zu haben. Allein sie haben die unschuldigste und angenehmste aller Künste auf eine ungeheure Weise gemißbraucht, wie Horaz ihnen auf eine sehr pathetische Weise vorwirft (*). Sie schienen es darauf anzulegen, ganz Italien zu einem unfruchtbaren und blos zur Ueppigkeit dienenden Lustgarten zu machen. Wir können uns aber von der eigentlichen Beschaffenheit der römischen Gärten keine bestimmte Vorstellung machen.

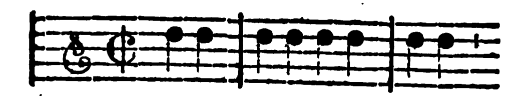
(*) Od. L.II. od.15.

In den neuern Zeiten ist diese Kunst wieder empor gekommen. Man sah unter Ludwig dem XIV einige schöne Gärten, die der berühmte Le Notre angelegt hat. Doch haben diese Gärten noch zu viel Kunst und Regelmäßigkeit. Gegenwärtig übertreffen die Engländer in dieser Kunst alle europäischen Völker. Die großen englischen Gärten sind Landschaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird.

Gavotte.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von mäßig munterm und angenehmem Charakter. Es ist in geradem vier viertel Takt, der aber nach Art des Alla Breve mit 𝄵 bezeichnet, und auch im Taktschlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweiten Zeit mit dem dritten Viertel an, und hat seine Abschnitte von zwey Takten, folglich immer mitten im dritten Takt also:



Die geschwindesten Noten sind Achtel. Das ganze Stük wird in zwey Theile, jeder von acht Takten eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, sondern zu Clavierstüken und so genannten Suiten gemacht wird, so bindet man sich nicht genau an diese Länge.

Gebälk.

(Baukunst.)

Ist der oberste Theil einer Säulenordnung, nämlich das, was von den Säulen unterstützt und getragen wird. Der deutsche Name dieser Sache ist sehr schiklich; weil er ein aus verschiedenen Balken zusammengesetztes Werk andeutet, und ein solches Werk wird auch durch das Gebälk, wenn es gleich von Stein ist, würklich vorgestellt. Man kann sich von dem Ursprung und der Beschaffenheit des Gebälkes aus der hier stehenden Zeichnung einen ganz deutlichen Begriff machen.

Man stelle sich vor, daß ein verständiger Mensch, ehe noch irgend das Bauen zu einer Kunst worden, eine Deke, oder einen Boden habe auf Säulen setzen wollen. Nachdem er seine Säulen gesetzt hatte, gab ihm der geringste Grad der Ueberlegung ein, daß er, so wol von vornen als von hinten, über seine Säulen zuerst einen Balken legen müsse, der hier mit a b bezeichnet ist, welcher nicht nur die, in einer Reyhe stehenden, Säulen zusammen verbände, sondern auch zugleich die Unterlage zu den Hauptbalken abgäbe. Nun mußte ihm natürlicher Weise einfallen, auf diese Balken diejenigen Balken zu legen, die von der Vorderseite des Gebäudes, bis auf die Hinterseite reichen, und die die eigentliche Grundlage der Deke, oder des obern Bodens machten. Hierüber mußten, um den Boden zu vollenden, queer über diese Balken dikke Bretter, so wie die Figur es anzeiget, gelegt werden. Diese Bretter mußten, zu besserer Bedekung der Balken, auf allen

allen Seiten etwas heraussstehen. In der Figur ist das vorderste Brett weggelassen, damit man die Köpfe der Hauptbalken sehen könne, die von dem über sie herauslaufenden Brette wären bedekt worden. Dieses ist also der Ursprung der Gebälke.

Es ist hieraus zu sehen, daß das Gebälk drey nothwendige oder wesentliche Theile habe. 1. Den Querbalken, der die Säulen zusammen verbindet, und den Hauptbalken zur Unterlage dienet. Er wird deßwegen im Deutschen der Unterbalken genennt. 2. Die Hauptbalken, deren Köpfe auf dem Unterbalken ruhen. Der Raum, den diese Balkenköpfe, nebst dem dazwischen gelassenen leeren Raum, an der Vorderseite, zwischen dem Unterbalken und den obersten hervortretenden Brettern einnehmen, wird der Fries genennt, und ist also der zweyte Hauptheil des Gebälkes. 3. Den dritten machen die über die Balken hervortretenden Bretter oder Bohlen aus, die darum, weil sie um das ganze Gebäude herum einen heraussstehenden Kranz machen, der Kranz genennt werden. Dieses ist also der Ursprung des Gebälkes, und der Benennung seiner verschiedenen Theile.

Als man hernach in den Gebäuden auf die Schönheit zu sehen angefangen, sind diese Theile verschiedentlich verziert worden, und man hat ihnen in verschiedenen Säulenordnungen ihre besondern Verzierungen und Verhältnisse gegeben. Auch in steinernen Gebäuden, so gar in denen, die würklich keine Boden oder Deken haben, die von den Säulen getragen werden, hat man von außen des Ansehens halber die Gebälke beybehalten. Sie dienen in der That, dem Gebäude oder einer Säulenordnung von oben seine Begränzung oder Vollendung zu geben, so wie der Knauff die Säule vollendet (*). Auch überall, wo Säulen angebracht werden, selbst da, wo sie würklich nichts tragen, muß nothwendig ein Gebälk darüber stehen, weil sonst die Säulen als ganz müßige Theile da stehen würden. Mithin ist das Gebälk ein wesentlicher Theil jeder Säulenordnung.

(*) S. Saum.

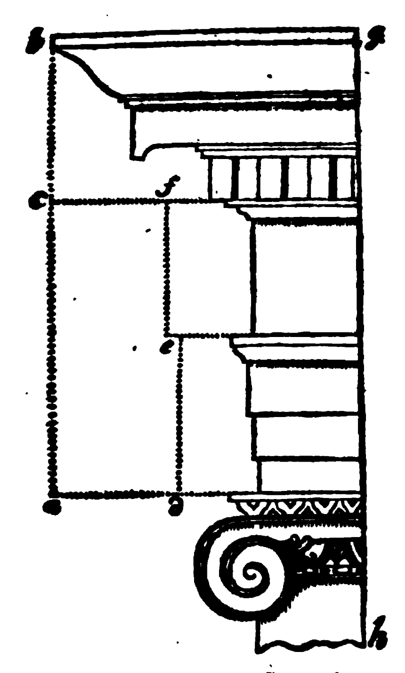
Aber auch da, wo so wol die Säulen, als das Gebälke nur zur Verzierung dienen, wie in den Gebäuden, da die Säulen halb in die Mauer hineintreten, muß man den Ursprung des Gebälkes nie aus dem Gesichte verliehren, weil man sonst in ganz ungereimte Fehler fällt, die das Aug eines Kenners sehr beleidigen. Man sieht aus diesem Ursprung daß der Unterbalken seiner Natur nach in gerader Linie über alle Säulen weglaufen müsse, weil er einen würklichen Balken vorstellt, der über die Säulen gelegt ist. Daher denn die Baumeister, so berühmt sie sonst auch seyn mögen, sehr grob fehlen, die den Unterbalken durch Verkröpfungen zerbrechen; so wie die, welche ihn bisweilen zwischen ein Paar Säulen, um ein Fenster etwas höher machen zu können, gar weglassen oder ausschneiden, so daß die Hauptbalken an denselben Stellen keine Unterlage zu haben scheinen. Dergleichen Fehler sind an dem königlichen Schloß in Berlin, das sonst sehr große architektonische Schönheiten hat, häufig. Diese Fehler haben die Alten, in der schönen Zeit der Kunst, nie begangen; alle Gebälke der alten griechischen Gebäude sind vollständig, und laufen gerade und ohne alle Brechung über den Säulen weg. Aber an den Gebäuden, die aus den Zeiten der spähtern römischen Kayser übrig geblieben sind, findet man die unschiklichen Verkröpfungen der Gebälke.

Selbst in Gebäuden, die weder Säulen noch Pfeiler haben, ist das Gebälk nothwendig. Man macht an dem obern Ende der Mauren einen Streifen, der den Unterbalken vorstellt, und da die Hauptbalken würklich da aufliegen, so deutet man auch den Fries an; endlich läßt man auch, so wol zum Abtrüpfen des Regens von den Dächern, als um das ganze Gebäude zu begränzen, einen Kranz von verschiedenen Gliedern herum gehen. Also hat jedes, auch sonst schlecht gebauete Haus, sein Gebälk, welches, zumal wenn keine Säulen angebracht sind, auch bloß das Hauptgesims genennt wird.

So ein kleiner Theil des ganzen Gebäudes das Gebälk ist, so sehr kann es ihm ein gutes Ansehen geben oder benehmen. Ein niedriges Gebälk mit wenig hervorstehendem Kranz giebt einem großen Haus ein gar elendes und mageres Ansehen, als wenn ein sehr kleiner Kopf auf einem großen Körper säße. Ist aber das Gebälk gar zu groß und stark, so scheinet es das Gebäude einzudrüken. Hier kömmt es also vorzüglich auf ein richtiges Aug an, das die guten Verhältnisse zu treffen vermöge. (*) Wir haben also hier noch diese Verhältnisse und auch die Verzierung des Gebälkes zu betrachten.

(*) S. Saum.

Um alles deutlicher zu machen, ist die Zeichnung eines jonischen Gebälkes im Profil beygefüget.



Die Linie g h bezeichnet den Durchschnitt des Gebäudes, der von oben bis unten mitten durch den Säulenstamm durchgeht. Demnach zeiget die Figur die Auslaufungen (*) und die Höhen der zum Gebälke gehörigen Theile. Die ganze Höhe des Gebälkes a b wird von verschiedenen Baumeistern und in jeder Ordnung verschiedentlich genommen. Goldman, dem wir in diesem Werk in Ansehung der Verhältnisse überall folgen, macht jedes Gebälk, in jeder Ordnung, von vier Modeln, und dieses ist das Verhältniß des hier gezeichneten Gebälkes. Selten findet man, daß gute Baumeister diese Höhe bis auf drey Model vermindern; hingegen haben einige als Barozzi und Cataneo das Gebälk der corinthischen und römischen Ordnungen bis auf fünf Model erhöhet. Eben so verschieden sind die Baumeister auch so wol in den Höhen, als in den Auslaufungen der einzeln Theile und in den Verzierungen.

(*) S. Auslauf.

Die Höhe des Unterbalkens d e, des Frieses e f, und des Kranzes c b macht Goldman in den niedrigen Ordnungen gleich, nämlich jede von $1\frac{1}{3}$ Model; in den höhern Ordnungen aber giebt er dem Unterbalken $1\frac{1}{3}$ Model, dem Fries $1\frac{1}{15}$ und dem Kranz $1\frac{2}{3}$ Model.

Die Auslaufungen sind an dem Unterbalken und an dem Fries geringer, als die Höhen, hingegen hat der Kranz natürlicher Weise eine sehr starke Ausladung, von $2\frac{1}{2}$ bis $2\frac{2}{3}$ Model, so wol, weil er das ganze Gebäude begränzt, als weil er zugleich dienet das ablaufende Wasser von dem Gebäude abzuhalten.

Der Unterbalken wird in den meisten Ordnungen in zwey oder drey Streifen abgetheilet, und oben mit einen oder zwey kleinen Gliedern verziert. Der Fries kann glatt bleiben, oder mit Balkenköpfen, auch allerhand Schnitzwerk verziert werden; (*) an seinem obersten Ende werden ebenfalls ein Paar kleine Glieder angebracht. Am meisten aber gehen die verschiedenen Baumeister in Ansehung des Kranzes von einander ab, und es würde ins unendliche fallen, alle Veränderungen mit demselben zu beschreiben. (*)

(*) S. Fries.

(*) S. Kranz.

Gebäud.

(Baukunst.)

Unter dieser Benennung begreifen wir jedes Werk der Baukunst, das für sich ein Ganzes ausmacht und nicht blos ein Theil eines grössern Ganzen ist: also nicht blos Häuser, Palläste und Kirchen, sondern auch Monumente, Ehrenpforten und dergleichen. Wir betrachten hier das Gebäud überhaupt, als einen Gegenstand des Geschmaks, in der Absicht einige Grundsätze und Maximen zu entdeken, auf welche das Urtheil über die Schönheit oder Vollkommenheit der Gebäude sich allemal gründen muß.

Die Werke der Kunst haben dieses mit einander gemein, daß der Stoff, den sie bearbeiten, ausser der Kunst liegt, von ihr aber seine Form und Bearbeitung bekömmt (*). Der Stoff des Dichters ist etwas, das auch die gemeine Rede vortragen könnte; durch die Form und die besondere Art des Vortrags aber, wird er zum Gedicht. So ist ein Gebäud allemal ein Werk, das auch ausser der Kunst noch sein Wesen hat; ein Haus würde auch ohne allen Einfluß der Kunst, in so fern sie vom Geschmak geleitet wird, noch immer ein nuzbares Werk seyn.

(*) S. Werke der Kunst.

Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rüksicht auf das, was es auch ohne die Kunst seyn würde, müsse beurtheilet werden. Man kann es nicht blos wie eine schöne Form ansehen; es ist allemal ein Werk zu gewissem Behuf bestimmt. Will man es als ein Werk der Kunst und des Geschmaks

schmaks beurtheilen, so kömmt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine schöne Form sey, sondern, ob es bey den wesentlichen Eigenschaften, die es, außer der Kunst betrachtet, haben soll, auch schön genug sey. Derjenige ist ein guter Baumeister, der die wesentliche Absicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werk jede ihm zukommende Schönheit geben kann.

Vor allen Dingen also muß jedes Gebäude seinem Endzwek gemäß angelegt seyn. Seine Lage, so wie die Stärke und äußerliche Form, müssen durch ihn bestimmt werden. Ein Rathhaus müßte nicht in einem Winkel der Stadt angelegt, in seiner Form nicht wie ein Gefängnis, und in Ansehung seiner Stärke, nicht wie ein Gartenhaus aussehen.

Eben so müssen von außen und von innen die Verhältnisse und die Verzierungen, so wie die Anordnung, nicht nach zufälligem Gutdünken oder phantastischen Einfällen angegeben, sondern aus der Natur des Gebäudes durch ein gründliches Urtheil und einen gesunden Geschmak bestimmt werden. Die Verhältnisse der Theile, die für eine Kirche, oder für einen großen Pallast gut wären, schiken sich nicht für ein Privathaus, so wenig als große Audienzsäle mit Vorzimmern; so wie auf der andern Seite das bescheidene Ansehen, und eine durchaus gleiche und wenig Mannigfaltigkeit zeigende Anordnung, für ein gemeines Haus ganz vernünftig, aber für einen Pallast zu mager und zu elend seyn würde. In Zierrathen kömmt das Große und die Pracht nur großen, und in Ansehung ihrer Bestimmung vornehmen Gebäuden zu; da hingegen Zierlichkeit, Nettigkeit, auch ein mäßiger Reichthum, auch an Privatgebäuden reicher Bürger noch gut stehen kann.

Man kann überhaupt diese und andre hieher gehörigen Anmerkungen in die allgemeine Regel zusammen fassen, daß jedes Gebäude, so wol in seinen wesentlichen, als zufälligen Theilen, seinen Charakter behaupten und seinen Zwek anzeigen, zugleich aber in seiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältnisse, Geschmak, Festigkeit und angewandten Fleiß, an den Tag legen müsse. Aus jeder Vergehung gegen diese Regel entstehen Hauptfehler. Es würde zu weitläuftig seyn, dieselben hier aufzuzählen, da sie so sehr mannigfaltig seyn können. Wer gründlich von einem Gebäud urtheilen will, der muß also zuerst von der Natur und Bestimmung desselben richtige Begriffe haben, und darnach so wol das Ganze, als die Theile beurtheilen. Hiezu aber gehört eine richtige Kenntnis der Sitten, der Lebensart, der Geschäfte und der Gebräuche des Landes, dessen Gebäude man beurtheilen will.

Findet man jedes der Natur und der Bestimmung des Gebäudes angemessen, so ist man von dem Verstand und der Ueberlegung des Baumeisters versichert; und man weiß, daß weder Mangel noch Ueberfluß, auch nichts Unschickliches vorhanden ist.

Jedes Gebäud aber, zu welchem Gebrauch es möge bestimmt seyn, muß Festigkeit, Regelmäßigkeit und Eurythmie haben, auch muß jedes Einzele darin mit Fleiß gemacht und in seiner Art wol vollendet seyn. Alles stehende muß senkrecht, und alles liegende waagerecht seyn: jeder schweere Theil muß seine verhältnißmäßige Unterstützung haben; hingegen muß auch nirgend weder Stärke noch Unterstützung seyn, wo nichts zu tragen ist. Säulen oder Pfeiler, auf denen nichts schweeres ruhet, oder sehr starke Unterstützungen, auf denen etwas ganz leichtes liegt, sind Ungereimtheiten in der Baukunst, die den gemeinen Begriffen widerstreiten. Was sollen riesenmäßige Sclaven, die aus Nachahmung der Caryatiden (*) an den Thüren gemeiner Wohnhäuser angebracht sind, um etwa einen leichten Balkon zu tragen, wie man an einigen Häusern in Berlin sieht?

(*) S. Caryatiden.

Ueberhaupt muß in jedem einzeln, zur Festigkeit oder zur Verzierung vorhandenen Theil, außer einem guten Verhältnis auch die Absicht, warum er da ist, in die Augen fallen, und aus dieser Absicht muß seine Beschaffenheit beurtheilt werden. Eine Probe, wie eines jeden Theils Beschaffenheit und Verhältnis aus seiner Absicht zu beurtheilen sey, kann man aus den zu dem Gebälke gehörigen Theilen abnehmen, wovon die verschiedenen Artikel nachzusehen sind. (*) Noch finden sich verschiedene hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Baukunst. (*)

(*) S. Gebälke, Fries, Dreyschlitz, Sparrenköpfe.

(*) S. 131. 132.

Gebehrden.

(Schöne Künste.)

Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzeler Gliedmaaßen desselben, in so fern sie etwas Charakteristisches haben, oder Aeußerungen

rungen dessen sind, was in der Seele vorgeht. (f) In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruk der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmen, so lebhaft, viel weniger so schnell ausdrüken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann. Darum sind sie der Hauptgegenstand der Künste, die auf das Aug würken. Der Mahler hat wenig andre Mittel, als dieses, Empfindungen und Gedanken zu erweken; der Redner und der Schauspieler aber kann durch die Gebehrden seinen Vorstellungen ein Leben und eine Kraft geben, die die, welche in den Worten liegt, weit übertreffen. Man kann aus dem, was uns einige Alten von den Pantominen in Rom erzählen, abnehmen, wie weit die Sprache der Gebehrden sich erstrecken könne. Die Kunst der Gebehrden ist deswegen von den Alten als ein besonderer Theil der schönen Wissenschaften, unter dem Namen Musica Hypocritica, betrachtet worden. Plato erwähnt der Gebehrdenkunst unter dem Namen Orchesis.

Aber so bestimmt jede Empfindung, so gar jede Schattirung und jeder Grad einer Empfindung, sich durch ihre besondern Gebehrden ausdrüken läßt, so unbestimmt und unzureichend hingegen ist jede Sprache, wenn man diesen Theil der Kunst in Regeln fassen wollte. So wie man auch in der reichesten Sprache die verschiedenen Gesichtsbildungen der Menschen nur sehr unvollkommen beschreiben kann, so findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebehrden bestimmt zu beschreiben. Darum haben auch die besten Lehrer der Redner, als Cicero und Quintilian, nur wenige allgemeine Vorschriften hierüber geben können. Doch sollte man die Hoffnung, den Ausdruk der Sprache in diesem Stük zu einer mehrern Vollständigkeit und zu genauerer Bestimmung zu bringen, nicht verlohren geben. Wenn die spätern griechischen Rhetoren, die sich so viel unnütze Mühe gegeben haben, für jede grammatische oder rhetorische Figur einen Namen und eine Erklärung zu finden, ihr Nachdenken auf die Beschreibung der Gebehrden angewendet hätten, so würde man vielleicht itzt schon nähere Hoffnung haben, von diesem wichtigen Theile der Kunst einmal bestimmt zu sprechen.

Die zeichnenden Künste könnten darin den redenden einen wichtigen Dienst leisten. Es ist zu wünschen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrüklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. Wer sich besonders darauf legen wollte, blos die Gebehrden der Menschen zu beobachten, und jedes redende und jeden genauen Ausdruk darin, richtig zu zeichnen, dem würde es nicht schweer fallen, einen beträchtlichen Beytrag zur Gebehrdenkunst zu liefern. Es wär ein, einer Kunstacademie würdiges, Unternehmen, eine solche Sammlung zu veranstalten, und die Künstler zu jährlicher Vermehrung derselben aufzumuntern. Man könnte allenfalls den Anfang der Sammlung damit machen, daß man aus den Antiken und aus den Gemählden der neuern zuerst alle Figuren aussuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen bestimmten Ausdruk zeigen. Hernach könnte jedem Zeichner, der eine genau nach der Natur gemachte und durch Gebehrden sehr redende Figur, zur Sammlung einschikte, eine kleine Belohnung gereicht werden. Dadurch würde die Sammlung in wenig Jahren vermuthlich sehr ansehnlich anwachsen. Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Theil der Kunst, der itzt so wenig bearbeitet ist, zu großer Vollkommenheit kommen können. Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeschichte vermittelst der Beobachtung, der Zeichnungen und der Beschreibungen, die Gestalt und die Bildung vieler tausend Pflanzen und Insekte, so genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinesten Abändrungen richtig bemerket; so läßt sich auch gewiß vermuthen, daß eine, mit eben so viel Fleis gemachte und in Classen gebrachte Sammlung von Gesichtsbildungen und Gebehrden, und also ein daher entstehender eigener Theil der Kunst, eine ganz mögliche Sach sey. Warum sollte eine Sammlung redender Gebehrden weniger möglich und weniger nützlich seyn, als eine Sammlung von abgezeich-

(f) Nempe gestus est in Corporis vel totius vel partium ejus quodam motu et conformatione temporaria, affectionibus animi vel veris, vel quas fingere volunt, accomodata, easque exprimens. Cicero de Nat. Deor. L. II. c. 12.

zeichneten Muscheln, Pflanzen und Insekten? Und warum sollte man, wenn dieses Studium einmal mit Ernst getrieben würde, die dazu gehörige Kunstsprach und Terminologie nicht eben so gut finden können, als sie für die Naturgeschichte gefunden worden?

Dieses würde den Weg bahnen, dem Redner, dem Schauspieler und dem Mahler, den wichtigsten Theil der Kunst zu erleichtern.

Man kann dem Redner und dem Schauspieler nie genug wiederholen und nicht nachdrüklich genug sagen, daß die Gebehrden redend seyn müssen, noch dem Zeichner, daß seine Figuren allemal verwerflich sind, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann. Demosthenes hielt es für so wichtig, daß er auf Befragen, was in der Beredsamkeit das wichtigste sey, antwortete: Der Vortrag (wodurch er Stimm und Gebehrden verstuhnd): und auf die weitere Fragen, was nach dem zum zweyten und dritten, als das wichtigste zu suchen sey, immer dieselbe Anwort wiederholte. Was man an dem Redner sieht, das wird unmittelbar auf dem Grund der Seele empfunden; aber die Worte kommen erst in den Verstand, und von da durch eine Art der Uebersezung, wenigstens durch eine zweyte Handlung des Geistes, aber verschwächt, an das Herz. Welche Worte sind vermögend die innigste Sehnsucht eines Verliebten, nach dem Gegenstand seiner Wünsche, so auszudrüken, wie seine Blicke und seine Gebehrden? Einigermaaßen ist es der Sappho in dem bekannten Lied an Phaon gelungen, dieses in Wörten auszudrüken: deswegen auch ein feiner Kenner (*) diese Ode unter die erhabensten Werke der Dichtkunst zählt.

(*) Longinus.

Wenn der Künstler durch genaue Beobachtung der in Gebehrden liegenden Kraft, sich von ihrer Wichtigkeit völlig überzeuget hat, so muß er nun das besondere Studium dieses Theils der Kunst vornehmen. Darüber findet er aber bey dem Lehrer der Redner, aus angezeigten Ursachen, nichts, als sehr allgemeine Anmerkungen; sein Genie und sein Fleiß müssen die besondern Mittel finden. Eine der wichtigsten allgemeinen Anmerkungen ist diese: daß er überhaupt den allgemeinen Ton der Rede durch seine Gebehrden ausdrüke, und hingegen sich sehr in Acht nehme, dasjenige, was blos für den Verstand und nicht für die Empfindung ist, gleichsam durch mahlende Zeichen auszudrüken. Man muß, sagt Cicero, nicht einzele Worte, sondern das, was man im Ganzen empfindet, nicht durch Abzeichnung, sondern durch Andeutung, ausdruken (†). Was der große Mann in der angezogenen Stelle demonstrationem verba exprimentem nennt, und hier durch Abzeichnung übersezt ist, muß von dem Redner sehr sorgfältig vermieden werden. Es kann nichts frostiger seyn, als wenn ein Redner jedes Wort mit Zügen und Bewegungen der Hände und der Aerme abbilden, besonders, wenn er bloße Begriffe, die nur den Verstand angehen, wie das Nahe und Ferne, das Hohe und Niedrige und dergleichen Dinge, zeichnen will. Die Gebehrden sollen uns nicht deutliche Begriffe geben, sondern Empfindungen verstärken oder unterhalten.

Hiernächst muß der Redner sich auch von dem Schauspieler unterscheiden. Er tritt wol vorbereitet auf, hat auf einmal den ganzen Umfang seiner Materie vor sich, ist ganz und allein davon durchdrungen, und behandelt sie, als ein Mann, der alles auf das genaueste überlegt hat. Darum muß auch Einförmigkeit, Bedachtsamkeit und gute Fassung in seinen Gebehrden seyn. Bey dem Schauspieler verhält sich die Sache ganz anders. Er nihmt jeden Augenblik die Gebehrden desselben Augenbliks an; bald redet er, bald hört er zu. Die Handlung reißt ihn mit fort, da der Redner seines Vortrages Meister seyn muß. Der Schauspieler stellt einen für alles, was auf der Bühne vorgeht, unvorbereiteten Menschen vor, der plötzlich, bald angenehm, bald unangenehm gerührt wird: seine Gebehrden müssen eben die Abwechslungen und die Vermischung des Guten und Bösen, so wie sie im Leben vorkömmt, ausdrüken. Er muß in einem Augenblik sauer oder verdrießlich, und wieder vergnügt aussehen. Also sind die Gebehrden bey ihm weit schnellern Abwechslungen und weit lebhaftern Bewegungen unterworfen, als bey dem Redner. Deßwegen will Cicero auch nicht, daß der Redner die

(†) Omnes autem hos motus subsequi debet *gestus*, non hic *verba* exprimens, scenicus, sed *universam rem et sententiam*, non demonstratione, sed significatione declarans. Cic. in Bruto. L. III.

die Kunst der Gebehrden, so wie der Schauspieler lernen soll (†).

Wenn irgend ein Theil der Kunst ist, der eine lange und sehr fleißige Uebung erfodert, so ist es dieser. Sie muß aber mit genauer Beobachtung der Natur verbunden seyn. Der Redner muß Gelegenheit suchen, lebhafte und empfindsame Menschen zu sehen, und ihre Gebehrden genau beobachten, und durch wiederholte Versuche das, was er nachdrüklich gefunden, sich zueignen. Zu seinen Uebungen muß er sich eine Sammlung vorzüglicher Stellen aus den besten Rednern machen, die er erst wol auswendig lernt, und hernach für sich so lange declamirt, bis er Stellung und Gebehrden, die jedem Stük zukommen, gefunden hat. Wie ein Zeichner nicht leicht einen Tag vorbey gehen läßt, ohne etwas zu zeichnen, so muß auch der Redner täglich, wenigstens eine schöne Stelle declamiren. Es ist ein würklicher Mangel auf unsern Universitäten, daß kein methodisch eingerichteter Unterricht in dieser Sache gegeben wird. Daher kömmt es denn, daß man so sehr selten einen geistlichen Redner findet, der die Kunst versteht, seinen Worten durch die Gebehrden Nachdruk zu geben.

Man hört bisweilen, daß die Sprache der Gebehrden so gar als eine, dem geistlichen Redner ganz unnöthige, Sache verworfen wird. Aber dieses ist gewiß ein schädliches Vorurtheil. Denn selbst da, wo der Redner blos zu unterrichten, oder nur auf den Verstand zu würken hat, sind die Gebehrden von grosser Wichtigkeit; weil sie ungemein viel zur Unterhaltung der Aufmerksamkeit und selbst zur Ueberzeugung beytragen. Der Verstand läßt sich eben so, wie das Herz gewinnen; und erst denn, wenn er gewonnen ist, haben die Gründe ihre volle Kraft auf ihn.

Für den Schauspieler und für den Tänzer ist nichts so wichtig, als die Kunst der Gebehrden. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindung der Zuschauer; sind seine Gebehrden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchste Tragische frostig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen.

Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht studirt, sind allemal nachdrüklich, wenn man nur einigermaaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen blos den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrüklich; aber künstliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden ist, sind allemal frostig.

Gebrochen.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Sprache der Künstler in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Ueberhaupt bedeutet es etwas, das man nicht ganz oder nicht völlig gelassen hat. Nicht voll ist die gebrochene Stimme, in der grössten Rührung, so wol bey vergnügten, als bey traurigen Empfindungen. Da thut sie grosse Würkung auf die Zuhörer, weil sie die höchste Rührung des Redners weit besser anzeiget, als seine Worte thun können. Aber eben deswegen muß diese gebrochene Stimme nur da, wo die Rührung am höchsten ist, gehört werden.

Gebrochene Farben sind die hellen Hauptfarben, die einen Zusatz von andern dunkeln Farben bekommen und also ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiäner nennen sie Mezzetinten; im Deutschen werden sie auch Mittelfarben genennt, weil sie insgemein zwischen dem hellesten und dem dunkelsten in der Mitte stehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewürken.

Ein gebrochener Accord heißt in der Musik derjenige, dessen Töne nicht, wie gewöhnlich auf einmal, sondern hinter einander angeschlagen werden. Auch nennt man einen gebrochenen Baß den, der anstatt auf einem Ton, so lang es der Gesang erfodert, anzuhalten, den Grundton wiederholt anschlägt, oder andre dazu gehörige oder schikliche Töne durchläuft.

Gebunden.
(Musik.)

Dieses Wort wird in der Musik verschiedentlich als ein Kunstwort gebraucht. Gebundene Noten oder Töne sind solche, die in einer schlechten Taktzeit angeschlagen werden, und bis auf eine gute Zeit liegen

(†) Nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus, in gestu discendo histrionum more elaborare. Cic. de Orat.

gen bleiben (*). Eine gebundene Stimme, in Tonstüken, die für Instrumente gesetzt sind, heißt eine Stimme, die nicht blos zur Begleitung einer andern Stimme da ist, sondern für sich eine zum Ganzen nothwendige, und concertirende Parthie hat. Dergleichen Parthien werden insgemein mit dem italiänischen Wort obligato bezeichnet, wozu der Name des Instruments gesetzt wird, als Violino, oder Basso obligato.

(*) S. Bindung.

Eine besondere Gattung des gebundenen Basses macht der aus, den die Franzosen Basse contrainte nennen. Ein solcher Baß hat ein kurzes Thema von wenig Takten, welches er das ganze Stük hindurch, so lang es seyn mag, beständig wiederholt, da inzwischen die Hauptstimme beständig abwechselt, und also auf jede Wiederholung derselbigen Töne im Baß, einen andern Gesang hat, wie in der Chaconne.

Große Harmonisten behandeln bisweilen einen solchen gebundenen Baß so, daß, ungeachtet er immer dieselben Töne hat, der Gesang der obern Stimmen dennoch ganz frey durch vielerley Tonarten modulirt, wovon man in Händels Alexandersfest zwey fürtreffliche Beyspiele findet (†). Dieses ist aber sehr künstlich, und erfodert eine große Fertigkeit in Behandlung der Harmonie.

Rousseau macht über die gebundenen Bäße die richtige Anmerkung, daß sie den Tonstüken einen sehr pathetischen Charakter geben. Sie sind deßwegen in Kirchenmusik, über kurze Sprüche, die in den Hauptstimmen immer mit verändertem Gesang wiederholt werden, mit großem Vortheil zu brauchen.

Gedanken.
(Schöne Künste.)

Heißt überhaupt jede Vorstellung, in welcher einige Deutlichkeit ist, vermöge welcher man sie durch Zeichen bekannt machen kann. Wenn man insbesonder in Absicht auf die schönen Künste von Gedanken spricht, so versteht man dadurch die Vorstellungen, welche der Künstler durch sein Werk hervorzubringen sucht, in so fern sie von der Art, wie sie erregt werden, oder sich darstellen, unterschieden sind. Die Gedanken in den Werken der Kunst sind dasjenige, was von einem Werk übrig bleibet, wenn der ästhetische Schmuk davon genommen wird. So sind die Gedanken des Dichters das, was übrig bleibet, wenn der Bau des Verses, der Ton und einige blos zum Schmuk und zur Ausbildung, oder zur Verstärkung dienende Begriffe weggelassen werden.

Die Gedanken sind demnach die Materie oder der Stoff, der von der Kunst bearbeitet und auf eine ihrem Zwek gemäße Weise vorgetragen wird. Das Aesthetische selbst ist das Zufällige der Gedanken, das Kleid worin sie gezeiget werden, oder die Form in welche sie der Künstler bildet. Derowegen sind sie das erste, worauf in jedem Werk der Kunst zu sehen ist. Sie sind der Geist und die Seele des Werks, und wenn sie schlecht sind, so kann das ganze Werk keinen großen Werth haben; sondern gleicht jenem Pallaste von Eis, der zwar die richtigste Form eines brauchbaren Gebäudes hat, aber seiner Materie halber unnütz ist, und zu dem Gebrauch, den seine Form anzeiget, nicht dienen kann.

Zu jedem vollkommenen Werk der Kunst werden also zuerst gute, das ist, richtige und nach der Beschaffenheit des Werks intressante Gedanken erfodert. Was Horaz blos von den redenden Künsten sagt: Scribendi fons est sapere, kann auf alle Künste angewendet werden: Fingendi fons est sapere. Gedanken aber sind Früchte der Vernunft. Mithin ist die wesentliche Grundeigenschaft eines Künstlers, Beurtheilungskraft und Vernunft. Denn ohne diese stellet er uns bloße Formen dar, die einen Schein, aber kein würkliches Wesen haben; pulchra facies cerebrum non habens. Ein bloßer Künstler, der nicht zugleich ein Philosoph ist, das ist, ein vernünftiger Mann, der wichtige und uns intressante Gedanken zu bilden vermag, gleicht einem Koch, der zwar allerhand Arten von schmakhaftem Gewürz im Vorrath hätte, aber keine nahrhafte Speisen, die er damit zu rechte machen könnte.

Wie der Koch eine Speise haben muß, die er durch seine Kunst zurichtet und schmakhaft macht, so muß der Künstler Gedanken, das ist, Vorstellungen, die dem Geiste Nahrung geben, in Bereitschaft haben, und sie durch die Kunst angenehm oder kräftig machen. Diesen Begriff von der Kunst müssen die Künstler beständig vor Augen haben, damit sie, durch

(†) Das eine in dem Tutti, dessen Worte anfangen: The Many rend the skies with loud applause; das andre in dem Tutti: Broeck his band of sleep asunder.

durch eine ernstliche Bemühung die wichtigsten Wahrheiten der Philosophie sich bekannt zu machen, durch eine genaue Beobachtung der Menschen und Sitten, hinlänglichen Vorrath von Gedanken anschaffen. Wer nicht fähig ist, wichtige Gedanken in seinem Verstand hervor zu bringen, der hat keinen Stoff zur Bearbeitung für die Künste. Denn dasjenige, was der Mühe nicht werth geachtet wird, ohne ästhetischen Schmuk erkennt zu werden, ist auch des Aufwandes der Auszierung nicht werth. Wer, als ein Thor, könnte ein schlechtes und unnützes Gefäß in Gold fassen lassen?

Bey einem rechtschaffenen Künstler müssen Verstand und gesunde Vernunft die Gaben seyn, mit denen sich Witz und feiner Geschmak vereinigen. Ohne jene wird er ein bloßer Zeitvertreiber oder Lustigmacher. Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten die zum Geschmak gehören, verbunden, machen den großen Künstler aus (*). Ohne den großen Verstand, ohne die wichtigen Gedanken, die Homer als ein Kenner und Beobachter der Menschen gesammelt, und in seinen unsterblichen Gesängen vorgetragen hat, würde er mit allem Feuer der Dichtkunst, mit allem Wolklang seiner Verse, mit allen wolgewählten Bildern, niemal der Dichter der vernünftigen Alten geworden seyn.

(*) S. Dichter.

Nach eben diesen Grundsätzen müssen wir alle Werke der Kunst beurtheilen, wenn wir nicht bloße Spiele des Witzes und der Einbildungskraft für wichtige Werke ausgeben wollen. Ein gründlicher Beurtheiler der Kunst läßt sich niemal durch die bloße Kunst blenden. Er zieht dem Werk erst das Kleid der Kunst ab, um die Gedanken nakend zu sehen. In dieser Gestalt beurtheilet er ihre Wahrheit, ihre Wichtigkeit. Findet er bey dieser Betrachtung nichts wichtiges oder großes, so setzet er das Werk in die Classe der angenehmen Kleinigkeiten.

Man muß es sich bey Beurtheilung der Werke der Kunst zur Hauptmaxime machen, jeden Gedanken in seiner nakenden Gestalt zu prüfen. Der Künstler, der dieses versäumt, läuft Gefahr ofte nichts zu sagen; denn der Schmuk blendet. Man glaubet ofte mit dem Ixion, die Juno in seinen Armen zu haben, und hat nur ein leeres Phantom. Selbst große Künstler lassen sich bisweilen durch den äusserlichen Glanz verführen, den Gedanken mehr Werth beyzulegen, als sie haben. Hat nicht der schöne Ausdruk in folgenden Versen den Virgil selbst gehindert, das Falsche in den Gedanken zu sehen? Die Sybille sagt zum Aeneas, als er eine Reise nach dem Tartarus vornimmt

> Tros Anchisiades, facilis descensus Averni,
> Noctes atque dies patet atri janua Ditis:
> Sed revocare gradum superasque evadere ad auras
> Hoc opus, hic labor est.

Der ganze Gedanke ist grundfalsch. In den Worten facilis descensus averni, Noctes &c. wird der Tod oder das Sterben verstanden. Aeneas aber will bey lebendigem Leib herunter, und da ist das Herunterfahren und Heraufsteigen gleich leicht oder schweer. So bald man einer Vorstellung ihr Kleid ausgezogen, kann man ein zuverläßiges Urtheil von dem Werth der Gedanken fällen.

Sehet ihr ein historisches Gemälde, so suchet zu vergessen, daß es ein Gemähld ist; vergeßt den Mahler, dessen zauberische Kunst durch Licht und Schatten Körper hervorgebracht hat, wo keine sind. Stellt euch vor würkliche Menschen zu sehen, und gebet alsdenn auf die Handlungen dieser Menschen Achtung. Sehet zu, ob sie wichtig seyen, ob die Personen in ihren Gesichtern, Gebehrden und Bewegungen, Gedanken und Empfindungen anzeigen; ob ihr die Sprache ihrer Mienen und Gebehrden verstehet, und ob sie euch etwas merkwürdiges sagen. Findet ihr es nicht der Mühe werth, diesen in eurer Einbildung würklichen Menschen zuzusehen, so hat der Mahler schlecht gedacht. Hört ihr ein Tonstük, so suchet zu vergessen, daß ihr Töne von einem leblosen Instrument höret, die nicht anders, als durch eine große Fertigkeit der Finger oder der Lippen hervorgebracht werden können. Stellet euch vor, ihr höret einen Menschen in einer unbekannten Sprache reden, und gebet Achtung, ob seine Töne Empfindung ausdrüken; ob sie Ruhe des Gemüthes, oder Unruhe, sanfte oder heftige Leidenschaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob diese, den einzeln Worten nach unverständliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrükt, ob er edel oder gemein, ob er als ein vernünftiger, oder als ein wahnsinniger spricht. Könnet ihr nichts dergleichen entdeken, so beklaget den Meister, daß er mit so viel Kunst keine Gedanken verbunden hat.

Auf eben diese Art müssen auch die Gedichte, besonders die lyrischen, beurtheilet werden. Nur die Ode hat einen Werth, die, nachdem sie alles

Schmuks

Schmuks der Poesie beraubet ist, in dem Gemüth etwas zurüke läßt, das ihm Nahrung und Kräfte giebt. Man kann am besten davon urtheilen, wenn man sie in die gemeine Sprach übersetzet, und ihr so wol die poetischen Farben, als den Klang benihmt. Bleibet alsdenn nichts übrig, das ein Mensch von Verstand und Nachdenken zu seiner Ueberlegung behalten möchte, so ist die Ode beym schönsten Klang und bey dem glänzendsten Colorit (*) ein schönes Kleid, das einem Mann von Stroh angezogen ist. Wie sehr irren sich die, die sich einbilden, man könne mit reicher Phantasie und einem guten Ohr, ein Odendichter seyn.

(*) S. Farben (poetische)

Erst alsdenn, wenn man die Gedanken eines Werks in ihrer blossen Gestalt entdekt hat, läßt sich urtheilen, ob das Kleid, das die Kunst ihnen angezogen hat, anständig und ihnen angemessen sey oder nicht. Ein Gedanke, dessen Rang und Werth aus seiner Einkleidung muß erkennt werden, hat eben so wenig eigenen Werth, als ein Mensch, der seine Verdienste durch äusserlichen Prunk zeigen will.

Gedicht.

Man hat schon von sehr langer Zeit her versucht, den eigentlichen Begriff des Gedichtes festzusetzen, vermittelst dessen man das Werk der Dichtkunst von dem, was die Beredsamkeit hervorbringt, unterscheiden könnte; denn schon Aristoteles hat davon gesprochen. „Die gebundene und ungebundene Rede, sagt dieser Philosoph, unterscheiden den Geschichtschreiber und den Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geschichte des Herodotus in Versen vortragen wollte, so würde sie dennoch eine Geschicht und kein Gedicht seyn. Diese beyde Gattungen sind darin wesentlich von einander unterschieden, daß jene die Sachen erzählt, wie sie geschehen sind, diese, wie sie hätten geschehen können.„ (*) Seitdem der griechische Kunstrichter diese Frage, vielleicht zuerst, aufgeworfen, und so gut, als er konnte, beantwortet hat, ist sie tausendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentschieden gelassen worden. Denn auch die genaueste und richtigste Erklärung des Begriffs, die, welche Baumgarten gegeben hat, (*) bestimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des Vollkommenen noch immer viel unbestimmtes ist.

(*) Arist. Poet.

(*) Poema est sensitiva oratio perfecta. vid Baumgart. Dissertatio de Poesi et Poemate.

Es kann aber auch nicht anders seyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners ist, und die, die von der Dichtkunst erzeuget wird, sind Werke, die mehr durch Grade, als durch wesentliche Kennzeichen in verschiedene Arten abgesöndert werden. In dergleichen Dingen aber lassen sich die Gränzen, wo die Arten aufhören oder anfangen, nicht unterscheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunst antrift, von denen man ungewiß ist, ob sie der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zugehören.

Dessen ungeachtet aber ist weder die Eintheilung der redenden Kunst in gemeine Rede, Beredsamkeit und Dichtkunst zu verwerfen, noch die Versuche jede Art durch Kennzeichen zu bestimmen, zu tadeln. Die Baumgartensche Erklärung des Gedichts, daß es eine vollkommene sinnliche Rede sey, ist so richtig und so bestimmt, als sie seyn kann, ob sie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu entscheiden, ob ein Werk der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zuzuschreiben sey. Vielleicht wäre die Erklärung etwas bestimmter, wenn man sagte; das Gedicht sey eine sinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an sich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichts zukommen, weil jede Rede den Wolklang, der aus dem Vers entsteht, verträgt.

Wir wollen indessen versuchen, die gemeine Rede, die Beredsamkeit und die Dichtkunst, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterscheiden.

Die gemeine Rede, ist gleichsam eine historische Erzählung dessen, was wir denken. Sie sucht ohne alle Veranstaltungen sich geradezu auszudrüken, und ist mit jedem Ausdruk zufrieden, wenn er nur bestimmt und verständlich ist. Die Beredsamkeit ist überlegter und künstlicher; da sie nicht blos die Absicht hat verständlich zu seyn, sondern durch das, was sie vorbringt, etwas besonderes auszurichten sucht, so überlegt sie genau, was sie zu diesem besondern Zwek zu sagen hat; sie sucht von den Vorstellungen, die sich ihr darbieten, die besten und schiklichsten aus, ordnet sie um ihnen mehr Kraft zu geben, wählet den besten Ausdruk, giebt der Rede auch durch den Ton und Abfall der Worte eine ästhetische Kraft, hat unaufhörlich den Zuhörer, auf den sie würken will, vor Augen. Die Dicht-

kunst hat mehr den lebhaften Ausdruk des Gegenstands ihrer Vorstellung, als die besondere Würkung, die er auf andre thun soll, zum Augenmerk. Der Dichter ist selbst lebhaft gerührt und von seinem Gegenstand in Leidenschaft, wenigstens in Laune gesetzt: er kann der Begierde, seine Empfindung zu äussern, nicht widerstehen; er wird hingerissen. Seine Hauptabsicht ist, den Gegenstand der ihn rühret, lebhaft zu schildern, und zugleich den Eindruk, den er davon empfindet, zu äussern: er redet, wenn ihm auch niemand zuhören sollte, weil ihn seine Empfindung nicht schweigen läßt. Er überläßt sich den Eindrüken, die seine Materie auf ihn macht, so sehr, daß man aus seinem Ton und aus seinem wenig überlegten Ausdruk merkt, er sey ganz von seinem Gegenstand eingenommen. Dieses giebt seiner Rede etwas ausserordentliches und phantastisches, dergleichen Menschen annehmen, die bey starken Empfindungen sich selbst vergessen, und selbst in Gesellschaft so reden und handeln, als wenn sie allein wären.

Es scheinet, daß dieser sich mehr oder weniger äussernde phantastische Ton, den man in der Rede bemerkt, den eigentlichen Charakter des Gedichts ausmache, und daß die einigermaaßen schwermerische Gemüthsfaßung, in welche lebhafte Köpfe bey Erblickung gewisser Gegenstände gesetzt werden, die Quelle der Dichtkunst sey. Ohne merkliche Leidenschaft und Ueberwältigung von derselben, scheinet natürlicher Weise kein Gedicht entstehen zu können. Nur itzt, da die Poesie zu einer gewöhnlichen Kunst worden ist, thut die Nachahmung dieses natürlichen Zustandes das, was in dem Stande der blossen Natur nur die starke Rührung thun würde. Daher sehen wir, daß die Dichter sich noch oft anstellen, als wenn sie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuschütten. Es ist damit, wie mit dem Tanz, der in seinem Ursprung nichts anders, als ein leidenschaftlicher, schwermerischer Gang ist. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunst geworden, tanzen nie, als wenn sie in Leidenschaft gesetzt sind: aber wo das Tanzen zur Kunst geworden, da tanzt man auch mit kaltem Geblüte. Doch stellt man sich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenstand diese phantastische Gemüthslage hervorgebracht habe. Daß so wol Poesie, als Tanz eine solche Faßung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterstützung der Musik bedürfen. Diese unterhält die Empfindung, und reizet die schon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in seiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer sich völlig vergessen und blos dem nachhängen, was sie empfinden.

Aus dieser Entwiklung des Ursprungs der Poesie läßt sich der wahre Charakter des Gedichts bestimmen. Wer der Gemüthsfaßung, die eine so ausserordentliche Rede, als das Gedicht ist, natürlicher Weise hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß sie der Rede viel Eigenes und Charakteristisches geben müsse. Und eben darin wird das Wesen des Gedichts zu suchen seyn.

Zuerst wird der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an sich haben. Sie kann nicht so zufällig und so ungebunden fliessen, als die gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley ist, und sich immer gleichsam auf sich selbst herum dräht, so entsteht ganz natürlich etwas rhythmisches in der Rede. Wer vor Freude hüpft und springt, der wird, so lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley ist, dieselben Sprünge oft wiederholen; und so wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall ist eine Würkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinnen würkt, so unterhält und stärkt er auch wiederum die Empfindung selbst. Hieraus läßt sich einigermaaßen der Ursprung des Verses begreifen, der freylich im Anfang sehr roh gewesen, aber nachher durch die Kunst seine Formen bekommen hat. Man kann also sagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich sey.

Weil aber ein rythmischer Fall der Rede nur eine der verschiedenen Würkungen der poetischen Laune ist, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunst, regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünstelten Rythmus haben kann, so berechtiget uns der Mangel der regelmäßigen Versification noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede, den Namen des Gedichts zu versagen. Doch ist unfehlbar in jeder Rede, die aus würklicher dichterischer Laune entstanden, das Periodische ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Also hat auch die so genannte poetische Prosa allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch sie sich auszeichnet. Hieraus ist also klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die

Poesie

Poesie zur Kunst geworden, bey jedem Gedichte sich finden sollte, jedoch der Mangel desselben, wenn nur sonst der Charakter des Gedichts vorhanden ist, es von den Werken der Dichtkunst nicht ausschließe.

Aber der Vers ist nicht das einzige, was zum Ton des Gedichts gehöret. Wer in voller Empfindung spricht, sucht Wörter aus, deren Klang ihr angemessen ist und sie unterhält: die Freude liebt volle und leichte Töne, die Traurigkeit gedähnte und eindringende. Daher wird der poetischen Sprach ein gewisser lebendiger Ausdruk eigen, der an sich, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstühnde, die Gemüthslage des Dichters zu erkennen giebt. Diesen Ausdruk muß das Gedicht haben, es sey in gebundener oder ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeiget sich eine dritte Eigenschaft der poetischen Rede, die wir auch noch zum Ton derselben rechnen können. Weil der Dichter ganz mit seinem Gegenstand beschäftiget ist, und nichts anders weder hört noch sieht, so ist ihm, wie einem Träumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwischen dem Vergangenen und Zukünftigen, zwischen dem Gegenwärtigen und Abwesenden keinen Unterschied. Dieses giebt seiner Rede in Ansehung der Verbindungswörter, in Ansehung der Anordnung und der grammatischen Zusammensetzung, ein ganz eigenes Gepräge, das sich besser empfinden als beschreiben läßt. Anstatt der vergangenen oder zukünftigen Zeit, braucht der Dichter oft die gegenwärtige. Bald läßt er die Verbindungswörter weg, bald aber braucht er andre, die zukünftigen Dinge, als schon gegenwärtig vorstellen; izt, anstatt hierauf: er redet oft in der zweyten Person, wo die gemeine Rede die dritte braucht. Dergleichen Abweichungen von dem gewöhnlichen Ausdruk, die dem poetischen Ton eigen sind, gehören nothwendig zum Ausdruk des Gedichts.

Dieses sey von dem Charakter des Gedichts, in Ansehung des Tones der Rede, gesagt. (*)

(*) S. Ton.

Zum poetischen Ausdruk aber gehören noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder sind eine sehr natürliche Würkung der dichterischen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder bedächtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorstellungen drükt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verstand erst in allgemeine Begriffe zu übersehen hat. Seine Vorstellungen sind nicht allgemeine oder abgezogene, sondern einzele Fälle und würklich vorhandene Gegenstände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre Farben, ihre Figur, und wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenschaften. Daher entstehen die poetischen Farben (*) und die poetischen Gemählde. Darin besteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts. „Diese poetische Sprache, sagt der Kunstrichter, ist es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abschnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Versen seyn –– Dieses ist aber der wichtigste und schweerste Theil der Dichtkunst, die Bilder zu erfinden, die das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruk, der den Gedanken ein sinnliches Wesen giebt, in seiner Gewalt zu haben; dieses ists, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen – Nur ein zur Kunst gebohrner Kopf kann seine Verse durch Dichtung und Bilder beleben„ (*). Also zeiget uns die Sprache des Dichters überall einen Menschen, den sein Gegenstand so sehr eingenommen hat, daß er alles, was man sich sonst blos vorstellt, körperlich vor sich sieht, oder in seinem Gemüth, als gegenwärtig fühlt, und eben dieses Sehen und Fühlen auch in uns zu erweken sucht. Daher entsteht ganz natürlich die Würkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen gesetzt werden, die der Dichter hat. Diese Würkung erfolget, wenn gleich der Dichter sie nicht gesucht, sondern blos für sich selbst gedichtet hat.

(*) S. Farben.

(*) Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

Bis dahin ist angemerkt worden, wie das Gedicht durch Ton und Ausdruk sich von der gemeinen Rede unterscheide. Es hat aber auch seine ihm eigene Behandlung des Stoffs der Rede. Dieses verdienet eine besondere Betrachtung.

Jedes Gedicht ist eine empfindungsvolle, oder doch lebhafte launige Rede, die durch einen, dem Dichter vorschwebenden, Gegenstand veranlaset worden, wobey er nichts anders zur Absicht hat, oder zu haben scheinet, als das, was er fühlt, zu sagen; weil sein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu schweigen verstattet. Hier zeigen sich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede bestimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegenstand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drükt durch die Rede das aus, was

was er sieht; oder er hängt nicht so wol dem Gegenstand nach, der ihn rühret, als der Würkung, die er davon empfindet. Im erstern Fall mahlt der Dichter den Gegenstand, im andern seine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden. Nun müssen wir das Verfahren des Dichters, und wie er sich darin von andern Menschen, die auch von seiner Materie reden würden, unterscheidet, in Betrachtung ziehen. Wie er sich im Ausdruk unterscheidet, ist schon angemerkt worden; also ist noch die ihm eigene Art, seinen Stoff zu behandeln, anzuzeigen; denn auch diese giebt dem Gedicht ihren eigenen Charakter.

Wenn der Dichter sich mit Betrachtung des Gegenstandes abgiebt, so ist seine Absicht blos sich denselben so vorzustellen, wie er ihn nach seiner Gemüthslage am lebhaftesten rühret. Er will weder, wie der Philosoph, ihn näher kennen lernen, noch wie der Geschichtschreiber ihn so beschreiben, daß andre einen richtigen Begriff davon bekommen; nicht wie der Redner so, daß er unser Urtheil darüber zu lenken oder einzunehmen suchen sollte. Seine Einbildungskraft würkt da mehr, als der Beobachtungsgeist oder der Verstand. Auch ist dem Dichter nicht um die genaue Richtigkeit der Vorstellung zu thun; er bildet sich den Gegenstand so aus, wie er ihm am besten gefällt, eignet ihm alles zu, was er darin zu sehen wünscht, unbekümmert, ob die Sachen würklich so seyen; denn das Mögliche ist ihm eben so gut, als das Würkliche. Einiges vergrössert er, andere Dinge macht er kleiner, bis das Ganze so ist, wie er es am liebsten zu sehen wünscht. Darin handelt er wie jeder Mensch, der sich bey Vorstellung angenehmer Begebenheiten in süsse Träume der Phantasie einwiegen will. Alles wird nach seinem Gefallen angeordnet, hier werden Umstände weggelassen, dort andre hinzugesezt; jede Person bekömmt ihre Gestalt und ihr Wesen, so wie jedes sich nach seiner Einbildung schiket. So macht es auch der Dichter mit jedem Gegenstand, den er zum Stoff seines Gesanges gewählt hat. Die Theile des Gegenstandes, die ihn vorzüglich rühren, sucht er auch mit vorzüglicher Lebhaftigkeit zu schildern; er sucht alles hervor, was irgend dienen kann, sie sichtbar oder hörbar zu machen. Daher entstehen bisweilen im Gedichte die umständlichsten Beschreibungen, die bis auf die geringsten Kleinigkeiten gehen, weil solche Beschreibungen am geschiktesten sind, den Gegenständen in der Einbildungskraft ein würkliches Leben zu geben.

An dieser Art zu verfahren erkennet man den Dichter sehr bald, wenn man auch den Ton und den Ausdruk ganz ändern wollte. Man übersetze den Homer so schlecht, als man wolle, wenn nur die Folge seiner Vorstellungen bleibet, so wird man den Dichter nie verkennen. Dies ist, was Horaz sagt:

Invenies etiam disjecti membra poëtae.

Also muß jedem guten Gedichte, wenn ihm alle Kennzeichen, die es von der Sprache hat, benommen sind, etwas übrig bleiben, das den Dichter verräth. Was in der schlechtesten Uebersetzung gar alles Poetische verliert, ist nie ein Gedicht gewesen, das alle dem Gedichte nöthige Eigenschaften gehabt hat.

Hält sich der Dichter nicht so wol bey dem Gegenstand, als bey seiner Empfindung auf; so hat er auch da seinen, ihn bezeichnenden Gang. Bisweilen sagt er uns deutlich, was ihn in die Laune oder Leidenschaft gesezt hat, die er äussert; andremal müssen wirs errathen: aber in beyden Fällen unterscheidet sich seine Rede von der, die nicht poetisch ist, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung oder der Laune. Man merkt gar bald, daß der Dichter sich nicht mehr besizt; sein Vergnügen und sein Verdruß ist seiner Meister worden. Ueberlegung und Vernunft müssen der Empfindung weichen. Bald dräht er sich auf denselben Punkt der Empfindung herum, bald fällt er auf mancherley Nebenvorstellungen, schweift schnell weit aus, und macht uns, durch die anscheinende Unordnung in seinem Gemüthe, stuzen. Diese Unordnung aber ist immer mit grosser Lebhaftigkeit der Vorstellung begleitet, bringet starke und kühne Gedanken und sehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwundrung sezen.

Dieses sind also die Hauptkennzeichen, wodurch sich das Gedicht von jeder andern Rede unterscheidet. Da sie von mancherley Art sind, jede Art aber viel Grade zuläßt, so entsteht daher eine grosse Mannigfaltigkeit in der Form und Beschaffenheit der Gedichte, bey einerley Inhalt.

Mehr oder weniger Züge von diesem Charakter müssen sich nothwendig in jedem Gedichte zeigen, das seinen Ursprung in einer poetischen Gemüthslage des Dichters hat. Da aber manches Gedicht blos aus Nach-

Nachahmung entstanden, und der Dichter sich durch Zwang in jene Gemüthsfassung setzet, den Ton und die Sprache der natürlichen Poesie nach Regeln bildet, so geschieht es auch, daß bisweilen Werke hervorkommen, die nur den äusserlichen Schein der Gedichte haben; daß ein vermeinter Dichter einer ganz gemeinen Rede, etwas von dem Kleide der Dichtkunst anzieht. Dadurch aber werden solche Werke deswegen nicht zur Würde der Gedichte erhoben; sie sind vielmehr Mißgeburten, die zu gar keinen natürlichen Gattungen der Rede können gerechnet werden. Es wird auch dem schlauesten Kopf selten gelingen, wenn er würklich nicht in poetischer Fassung ist, seine Rede so zu verfertigen, daß sie alle natürlichen Kennzeichen des Gedichts an sich habe. Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem würklich dichterischen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetischer Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunst mit feinem Geschmak ausgearbeitet worden.

Es erhellet aber aus diesen über den Ursprung und die natürlichen Kennzeichen des Gedichts gemachten Anmerkungen, daß das, was wir die poetische Laune genennt haben, die eigentliche Quelle der Dichtkunst sey. Soll das Gedicht einigen Werth haben, so muß die poetische Laune eine merkwürdige Veranlassung haben; denn schwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindische Veranlaßungen in Laune gesetzt; aber wer giebt sich die Mühe darauf zu achten? Hiernächst aber muß diese Laune durch Beredsamkeit unterstüzt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit sagen kann, der kann wol unser Aug, aber nie unser Ohr auf sich ziehen: also muß der Dichter auch ein beredter Mann seyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdruks haben. Endlich aber müssen beydes Laune und Beredsamkeit von Verstand und Genie unterstüzt werden. Die launige und fliessende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeines, wichtiges und grosses haben, die, wie Horaz sich ausdrükt, des so weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig seyen; digna tanto hiatu! Sonst wird der Dichter lächerlich; denn sein Ton und Ausdruk kündiget allemal etwas Merkwürdiges an. Dadurch giebt sich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jederman ein aufmerksames Ohr leyhen soll, als einem Menschen, der etwas Wichtiges vorzutragen hat. Darum sagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menschen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu seyn; weil bey der grossen Veranstaltung das Mittelmäßige höchst unerträglich wird. Betrügt er unsere Erwartung, indem er uns in seinem begeisterten Ton alltägliche Dinge sagt, so verdient er, daß man ihn von der Scene wegjage.

Dieses wird hinreichend seyn, den wahren Charakter des Gedichts fest zu setzen, und jedem Menschen von einigem Nachdenken die Grundsätze an die Hand zu geben, nach welchen ein Gedicht zu beurtheilen ist (*). Man wird auch daraus abnehmen können, daß ein vollkommenes Gedicht nichts sehr gemeines, das man überall antrifft, seyn könne; weil nur die ersten und besten Köpfe einer Nation alles haben können, was von einem wahren Dichter kann gefodert werden. Mit diesen Grundsätzen versehen, wird ein verständiger Mann von den Gedichten, die bey einem Volke, wo die schönen Künste zur Mode geworden, in so reichem Ueberfluß vorhanden sind, leicht die wenigen guten aussuchen, und die übrigen, wie niedriges Gesträuch, das um eine hohe Eiche herumsteht, aus dem Wege zu räumen und zum Verbrennen in Bündel zu fassen wissen.

(*) S. Dichter, Dichtkunst, Gedanken.

Man hat verschiedentlich versucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Classen und Abtheilungen zu bringen, sich aber bis dahin noch nicht über den Grundsatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art bestimmen soll. Von grosser Wichtigkeit möchte auch die beste Eintheilung der Dichtungsarten nicht seyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz absprechen kann.

Einer der neuern französischen Kunstrichter (*), der wegen seiner fliessenden und artigen Schreibart in Deutschland vielleicht zu viel Eingang gefunden, stellt sich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen, die leichteste Sache von der Welt sey. Aber einer seiner deutschen Uebersetzer hat ihn auf dieser Stelle in seiner Blöße gezeigt (*).

(*) Batteux.

(*) S. Schlegels Abhandlung v. der Eintheilung der Poesie in dem II Th. seiner Uebersetzung des Batteux.

Die Alten haben sich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verschiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben sie ihnen Namen, ohne sich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen

chen jeder Gattung zu bestimmen. Einige Arten erhielten ihre Namen blos von der äussern Form, andre von dem Inhalt. Doch ist Aristoteles, nach seiner Art, hierüber subtil und methodisch, obgleich seine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Wesen des Gedichts in der Nachahmung setzt, so bestimmt er die Gattungen desselben aus der Beschaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erste wird durch die Instrumente der Nachahmung bestimmt; die andre durch den Gegenstand der Nachahmung, und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Instrumente der Nachahmung sind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus, und der Philosoph bestimmt verschiedene Arten des Gedichts dadurch, daß sie eines oder das andre, oder mehrere Instrumente der Nachahmung brauchen. Die Epopee macht nach seinen Begriffen eine besondere Gattung aus, weil sie blos die Sprache zum Instrument der Nachahmung braucht. Die lyrische Art wird dadurch bezeichnet, daß sie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. s. f. Es ist aber hieraus schon hinlänglich abzunehmen, daß aus diesen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen sey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den verschiedenen Graden der dichterischen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beyspiel finden, daß das lyrische Gedicht allemal ein von gedachter Laune, sie sey sanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth voraussetzet, und daß es durchaus in einer Art von Schwermerey müsse gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwermerey, würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derselben, der Charakter des Liedes seyn können, u. s. f. Eine abwechselnde Faßung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiste Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epopee und der Tragödie aus. Allein, wie gesagt, es verlohnet sich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu suchen.

Die Hauptgattungen der Gedichte sind die lyrischen, die dramatischen, die epischen und die lehrenden oder unterrichtenden Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von sehr verschiedenem Charakter unter sich begreift, so kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht sehr methodisch verfahren. Wir haben jede besondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derselben weiter eintheilen, und ihren Charakter, so gut, als sich thun ließe, anzugeben versucht. (*)

(*) S. Lyrisch; Heldengedicht; Lehrgedicht u. s. w.

Gedrükt.
(Baukunst.)

Ist eigentlich dasjenige, was durch eine zu stark aufliegende Last, aus seiner gewöhnlichen Form gekommen ist. Man braucht aber das Wort in der Baukunst in einem doppelten Sinn, als ein Kunstwort.

Man nennt gedrukte Bogen diejenigen, die entweder nur einen kleinen Theil des halben Zirkels, welcher der volle Bogen genennt wird, ausmachen, und folglich nur niedrig sind, oder die eine niedrige elliptische Form haben. Aber auch dasjenige wird bisweilen gedrükt genennt, was unter einem guten Verhältnis zu niedrig ist, und also eingedrükt, oder niedergedrükt scheinet.

Gefährte.
(Musik.)

Ist in der Fuge ein kurzer melodischer Satz, der den Hauptsatz, so ofte dieser gesungen oder wiederholt worden, in einer andern Stimm, und (nach alter Art zu sprechen) in einer andern Tonart wiederholt oder nachahmet. (*) Also tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein, und hat seinen Gesang in der plagalischen Tonart, wenn der Führer die authentische hat, und umgekehrt.

(*) S. Fuge.

Es ist im Artikel Fuge angemerkt worden, daß der Gefährte dem Führer so ähnlich seyn müsse, als es sich ohne den Ton zu verletzen thun läßt. Eine völlige Aehnlichkeit ist so wol wegen der verschiedenen Lage des Mi Fa, als wegen des verschiedenen Umfanges im Führer und Gefährten, nicht allemal zu erhalten. Denn wenn der Führer seinen Umfang von der Tonica bis zur Dominante z. E. von C bis G hat, so bleibet dem Gefährten nur der Raum von der Dominante zur Octave der Tonica, z. E. von G bis c übrig und also ein Ton weniger; denn wenn er auch den Umfang einer Quinte nehmen, und in D dur schließen wollte, so würde dadurch der Ton C ganz zernichtet.

Man hat große Vorsichtigkeit nöthig, daß man mit dem Gefährten nicht aus dem Ton herauskomme.

komme. Diese Vorsichtigkeit ist vornehmlich im Anfange der Fuge nothwendig, bis der Ton dem Gehör vollkommen eingeprägt ist. Denn wenn dieses einmal geschehen ist, so kann man in dem Führer schon etwas mehr Freyheit mit Einmischung fremder Töne nehmen. Wenn z. E. in einer Fuge der Führer in A mol angefangen, und den Gesang bis in die Dominante E fortgeführt hätte, so muß anfänglich der Gefährte mit E anfangen, und dem Führer so ähnlich als möglich nachsingen, aber doch nur bis a steigen. Ist aber einmal die Tonart recht fest gesetzt, so kann denn der Gefährte auch wol bis h steigen, und dadurch seinen Gesang dem Gesang des Führers ganz ähnlich machen, wie hier, wo die untere Stimme der Führer, die obere der Gefährte ist.



Aber, wie gesagt, dieses geht erst alsdenn an, wenn der Gesang schon eine Zeitlang gedauert hat und der Ton völlig eingeprägt ist.

Es ist eine allgemeine Regel, daß der Gefährte seinen Gesang eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer anfangen und enden müsse, als der Führer. Da nun der Führer in jedem Intervall von seiner Tonica anfangen kann, so hat auch der Gefährte so viel verschiedene Anfangsnoten. Man hat eine Fuge von dem alten Bach, aus dem F dur, da der Führer in der großen Septime und der Gefährte eine Quinte höher, und also im Tritonus des Haupttones anfängt. Einen sehr umständlichen Unterricht von der Beschaffenheit des Gefährten, findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

Gegenbewegung.
(Musik.)

Eine von den drey Arten, nach welchen in zwey Stimmen die Fortschreitung des Gesanges geschieht, nämlich die, da die eine steiget, indem die andere fällt. Diese Bewegung ist in gewissen Fällen nothwendig, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden. S. Fortschreitung.

Gegend.
(Mahlerey.)

Es scheinet, daß dieses Wort einen besondern Theil einer Landschaft ausdrüke, der sich durch einen eigenen Charakter unterscheidet. Man sagt eine wilde, rauhe, einsame Gegend. Die Landschaft würde aus mehrern Gegenden bestehen können; die Gegend selbst aber würde blos aus ihren einzeln Theilen, als Felsen, Bäumen, 2c. bestehen.

Von den Gemählden, die man Landschaften nennt, würden also nur diejenigen den Namen der Gegenden tragen, die eingeschränkte, und blos dergleichen einzele Scenen vorstellen, die wir Gegenden nennen, als Wasserfälle, von Felsen eingeschlossene Plätze und dergleichen: diejenigen aber, die weitere Aussichten, von verschiedenen Gründen vorstellen, würden den Namen Landschaften in besonderm Sinn behalten. In diesem Sinn würde man sagen, Berghem, Teiniers, Waterloo, haben meistentheils Gegenden; Breügel, Claude Lorrain, Swanevelde, haben meistentheils Landschaften gemahlt.

Gegenden, wenn sie gut gewählt und mit gehöriger Kunst gemahlt sind, haben etwas stark anziehendes: und in der leblosen Natur ist nichts, das uns intressanter vorkömmt. Jede Gegend ist einsam; aber bey diesem allgemeinen Charakter kann eine grosse Verschiedenheit des Empfindsamen statt haben. Es giebt fürchterliche, schrekliche, melancholische, fantastische, reizende, bezaubernde Gegenden. Eine gemahlte Gegend kann demnach mancherley und grosse ästhetische Kraft haben. Wer etwa eine kleine sittliche Scene vorstellen will, und dazu eine dem Charakter des Stüks gemäße Scene ausgesucht hat, der kann dadurch Gemählde von grosser Kraft erhalten.

Die Kenntnis seltsamer, intressanter und wol charakterisirter Gegenden, dienet auch zu der Gartenkunst; weil die Anbringung solcher Scenen den Gärten die größte Schönheit giebt (*).

(*) S. Gartenkunst.

Gegendruk.
(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, welche durch das Abdruken von einer andern entstanden ist. Wenn man z. B. einen frisch gemachten Abdruk, indem die Farbe noch naß ist, auf ein weisses angefeuchtetes Papier legt und mit beyden noch einmal durch die Presse fährt, so drukt sich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andre Papier ab, wiewol die Farbe in diesem Gegendruk viel schwächer wird, als sie in dem ersten von der Kupferplatte gemachten Abdruk war.

Auf eben diese Weise kann man von einer mit Röthel, oder fettem Bleystift gemachten Zeichnung einen Gegendruk machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf diese Art kann man eine Zeichnung verdoppeln, ohne sie nachzuzeichnen.

Der Gegendruk stellt alles in Vergleichung des Blattes, wovon er gemacht worden, verkehrt vor. Mithin sieht man in einem Gegendruk von einem Kupferblatt die Zeichnung so, wie sie auf der Kupferplatte ist. Er dienet also dem Kupferstecher zu einer leichtern und geschwindern Vergleichung des Abdruks mit der Platte, wodurch er untersucht, ob jeder Zug und Strich sich gehörig ausdruke.

Es werden aber auch Gegendrüke auf die gegründeten Kupferplatten gemacht, damit der Kupferstecher nicht nöthig habe, auf den Grund zu zeichnen. Solche Gegendrüke kommen den Kupferstechern zu statten, die in der Zeichnung selbst nicht stark genug sind. Man zeichnet nämlich erst die Originalzeichnung durch (*), und drükt denn dieselbe auf den Firnis des Kupfers ab. Will man aber, daß die Abdrüke der Kupferplatte die Originalzeichnung nicht verkehrt, sondern auf dieselbe Art vorstellen, so muß man von der Durchzeichnung erst einen Gegendruk machen, und denn diesen auf den Grund der Kupferplatte wieder durchzeichnen. Eine ausführlichere Beschreibung hievon findet man in des Abt Pernetti Dictionaire portatif im Artikel Contre-epreuve.

(*) S. Abzeichnen.

Gegensatz.
(Schöne Künste.)

Wir drüken mit diesem Wort aus, was man sonst mit dem französischen Wort Contrast bezeichnet, nämlich die Erhebung, oder lebhaftere Würkung eines Gegenstandes, in so fern sie aus der Vergleichung desselben, mit einem Gegenstand der ihm unähnlich ist, entsteht. Der Gegensatz ist also einigermaaßen das Gegentheil der Vergleichung. Diese bewürkt die Lebhaftigkeit der Vorstellung durch Aehnlichkeit; der Contrast bewürkt dieselbe durch Unähnlichkeit. Wenn man einen brutalen Menschen neben einem kaltsinnigen und gelassenen zugleich sieht, so wird unsre Vorstellung von der Heftigkeit des einen durch das gelassene Wesen des andern lebhafter. Es ist eine bekannte Regel, daß entgegengesetzte Dinge, neben einander gestellt, sich wechselsweise heben. Opposita juxta se posita magis elucescunt. Denn durch die Gegeneinanderhaltung bekömmt man nicht allein ein Maaß, wonach man die Größe der Gegenstände schätzet, sondern man bekömmt zugleich auch einen Begriff von den nicht vorhandenen oder negativen Eigenschaften der Dinge. In dem vorher angeführten Fall des Gegensatzes würde man nicht nur die Größe der Heftigkeit des einen Menschen, aus dem großen Abstand von dem Kaltsinn des andern, lebhafter fühlen, sondern auch das, was dem heftigen Menschen mangelt, läßt sich aus dem Betragen des sanftmüthigen erkennen.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, daß der Gegensatz eines von den ästhetischen Mitteln sey, gewisse Vorstellungen lebhafter zu machen. Alle Künste bedienen sich desselben, wiewol auf verschiedene Weise.

Es giebt dreyerley Arten des Gegensatzes. Die erste Art stellt Gegenstände von entgegengesetzter, einander widerstreitender Beschaffenheit neben einander. Dieses thun dramatische Dichter sehr ofte, da sie Personen von entgegengesetzten Charaktern zugleich auf die Bühne bringen. Von dieser Art ist der Gegensatz der Elektra und Chrysothemis in der Elektra des Sophokles; der Antigone und Ismene in dem Trauerspiel Antigone desselben Verfassers; und in dem Misantrope des Moliere der gefällige Charakter des Cleantes, und der strenge, etwas mürrische des Alcestis. Eines der vollkommensten Beyspiele dieser Art des Contrasts hat uns Graun in dem Duetto der Opera Cinna gegeben. Dieser Römer wirft der Aemilia mit Heftigkeit das Unglück vor, in welches sie ihn durch ihre Hitze gestürzt hatte, diese aber bittet ihren Fehler auf das Zärtlichste ab: er singt Allegro, sie aber Largo.

Zu dieser Art des Gegensatzes rechnen wir auch zwey auf einander folgende, entgegengesetzte Zustände einer einzigen Person; wie die glänzende Glükseligkeit

ligkeit des Oedipus in Theben im Anfange des Trauerspiels, und sein schmählicher Zustand am Ende desselben. Der leztere muß auf jeden Zuschauer um so viel mehr würken, je lebhafter er im Anfang die Herrlichkeit dieses Königs gesehen hat. Hieher gehört auch der ausnehmende Contrast in Thomsons Tancred und Sigismunda, da Tancred den Vater seiner Geliebten, den er kurz vorher mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit geliebet und auf das kindlichste verehret hatte, ietzo auf das heftigste mißhandelt. Durch diesen Gegensatz wird die Scene äusserst tragisch. Eben diese Würkung thut ein Gegensatz von gleicher Art in der Hekuba des Euripides. Man sieht im Anfange des Trauerspiels diese gefangene Königin auf das äusserste gegen den Agamemnon erbittert; sie verabscheuet ihn, als den Mörder ihrer Tochter: bald hernach aber, und nachdem ihre Tochter würklich geopfert worden, nimmt sie zu diesem verabscheueten Mann ihre Zuflucht, sie nennt ihn ihren Erretter, und flehet ihn um Hülfe gegen den Polymestor an, der ihren Sohn auf die schändlichste Weise umgebracht hatte.

Nicht weniger vollkommen, und von derselben Art ist der Gegensatz, den Graun in obbemeldter Oper in der Arie O numi consiglio angebracht hat. Man sieht die Aemilia anfänglich halbrasend über die Gefahr ihres Geliebten. Sie fängt nach einem heftigen Recitativ in voller Wuth an zu singen und die Götter um Hülfe anzuflehen: aber plötzlich entfällt ihr aller Muth, die Hitze legt sich, und verwandelt sich im andern Theile der Arie in eine schmachtende Angst.

Die zweyte Gattung des Gegensatzes besteht in der Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die nicht entgegengesetzte, sondern in derselben Art unähnliche Eigenschaften haben. Dazu gehören die beständigen Gegensätze der Helden des Homers. Alle sind tapfer, aber ihre Tapferkeit ist von sehr verschiedener Art. Diomedes hat eine ganz andere Tapferkeit, als Ajax, Achilles ist ein Held von einer andern Art, als Hektor; und eben so hat es Milton mit seinen gefallenen Engeln gemacht. Alle sind von teuflischer Boßheit, aber einer anders als der andre; jeder hebt den andern, wenn man sie neben einander stellt. Dieses ist die Gattung des Gegensatzes, welche den Mahlern vorzüglich empfohlen wird, wenn man ihnen rathet, die Stellungen, Bewegungen und Charaktere ihrer Figuren abzuändern, und insonderheit, die so nächst an einander stehen, in ihrer Art verschieden zu machen.

Die besondere Würkung dieses Gegensatzes besteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. Hiernächst aber heben sich auch die entgegengesetzten Dinge wechselsweise. Eines bestimmet die Beschaffenheit des andern näher, man unterscheidet jeden einzeln Umstand besser, da man bey gleichen Wesen eine Ungleichheit in den zufälligen Stüken bemerkt. So hebt die ansehnliche Gestalt und die sanfte Farb der Lilie, die feurige Schönheit der Tulpe, und die Weintraube mit den vielfältigen Grupirungen ihrer Beeren, erhebt die einfache Gestalt des Apfels. Das schönste Beyspiel dieses Gegensatzes giebt uns die corinthische Säule, wo alle Theile zwar regelmäßig, gegen einander wol abgemessen, und schön sind; aber die beständige Abwechslung, des Ekigten mit dem Runden, des Flachen mit dem Gebogenen, des Glatten mit dem Geschnitzten, des Einfachen mit dem Verzierten, eine vollkommen angenehme Würkung thut.

Die dritte Art des Gegensatzes sezt Dinge von einer Art, die nur in Graden von einander verschieden sind, neben einander, um den höchsten Grad, der über den Ausdruk wäre, fühlbar zu machen. Dieses Kunstgriffs hat sich Homer in Absicht auf den Achilles bedienet. Er hat die Tapferkeit andrer Helden, des Ajax, Diomedes, Hektors und andrer so beschrieben, daß es schweer oder gar unmöglich war, den Achilles unmittelbar größer zu schildern. Was konnte er von ihm sagen, das stärker war, als er von jenen schon gesagt hatte? Er fiel also darauf, sie gegen einander zu setzen. Bey den größten Thaten, welche die Griechen thun, sehnen sie sich nach dem Achilles. Diesen Haupthelden bringt er uns immer, bey den größten Thaten, vor das Gesicht, als einen, der noch weit größere Dinge thun würde. Diese Gattung des Gegensatzes bringt ofte das Erhabene hervor. Man stellt uns das Größte vor, das gedacht werden kann, und sezt noch etwas daneben, das weit größer ist. So stellen uns ofte die heiligen Scribenten die fürchterliche Macht der Elemente des Sturmwindes, des brausenden, alles überwältigenden Meeres vor, und ein einziges Wort, oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, dadurch jene fürchterliche Macht auf einmal zu Boden geschlagen wird. Von dieser Art ist auch das Erhabene

habene durch den Gegensatz beym Virgil, da Neptun durch ein Wort das gräuliche Brausen der Sturmwinde legt.

Der Gegensatz ist ein Mittel die Sachen zu vergrössern oder zu verkleinern, oder überhaupt ihnen Nachdruk zu geben. Er kann einen höhern Grad des Traurigen, und des Lustigen oder Lächerlichen hervorbringen, und so gar das Erhabene würken. Dieses fühlt man, wenn Horaz von der Europa sagt:

> Nuper in pratis studiosa florum et
> Debitæ Nymphis opifex coronæ,
> Nocte sublustri nihil astra præter
> Vidit et undas. (*)

(*) L. III. od. 27.

Von dem Nachdruk und der Vergrösserung durch Gegensätze kann auch folgende Stelle desselben Dichters (*) uns zum Beyspiel dienen. Er will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer, in Absicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Lustgärten lebhaft vorstellen, und bewürkt den grösten Nachdruk durch beständige Gegensätze.

(*) Od. II. 15.

> Jam pauca aratro jugera regiæ
> Moles relinquent. — — —
> — — Platanusque cœlebs
> Evincet ulmos: tum violaria et
> Myrtus et omnis copia narium,
> Spargent olivetis odorem
> Fertilibus domino priori.

Er stellt das Pflügen der fruchtbaren Felder, der Verderbung derselben durch ungeheuere Gebäude, das Pflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus, dem mit Weinreben beladenen Ulmenbaum, die blossen dufthauchenden Gärten, den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und giebt dadurch seinen Gedanken von der übertriebenen Ueppigkeit einen grosen Nachdruk. Eben so bedienet sich Virgil eines Gegensatzes, um die Hoheit und Würde der Römer über andre Völker desto lebhafter fühlen zu machen:

> Excudent alii spirantia mollius æra
> Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus:
> Tu regere imperio populos Romane memento;
> Hæ tibi erunt artes. (*)

(*) Aen. L. VI.

Wie der Gegensatz das Tragische verstärke, haben wir schon oben an einigen Beyspielen gesehen: folgende verdienen noch besonders überlegt zu werden. In dem Philoktet des Sophokles merkt der Chor, aus der Nähe einer seufzenden Stimme, daß dieser unglükliche Held, den er sucht, nicht fern seyn könne, und sagt deswegen: *Er kömmt; aber nicht wie die Schäfer, deren Ankunft der Ton der Flöte verkündiget — ihn meldet ein schmerzhaftes Stöhnen, als wenn er sich an einen Stein gestoßen hätte.* Durch diesen Gegensatz, da dem Philoktet, der eine einsame Insel bewohnte, Schäfer entgegen gestellt werden, deren freudigen Aufzug man von weitem durch den lieblichen Ton der Flöte vernimmt, da er hingegen seine Ankunft durch Seufzen und Stöhnen verräth, wird sein Zustand weit trauriger. Eben diese Würkung zur Vermehrung des Tragischen hat Euripides in der Iphigenia in Aulis, durch eine ganz besondere Art des Gegensatzes erhalten, da er dem würklichen Elende der Iphigenia, die es noch nicht wußte, ihre vermeinte Glükseligkeit entgegen setzt. Als Clytemnestra mit ihrer Tochter in Aulis ankömmt und aus dem Wagen steigt, wird sie von der Menge glüklich gepriesen. Der Zuschauer aber ist schon von dem Elend, das auf sie wartet, unterrichtet, und fühlt es durch diesen Gegensatz desto lebhafter. Man sieht die liebenswürdige Iphigenia ankommen, um eine Stunde hernach ein Schlachtopfer des Ehrgeizes ihres Vaters zu werden. Der Chor bewillkommet sie mit folgenden Worten:

O wie herrlich ist das Glük der Grosen! Sehet die fürstliche Iphigenia, meine Königin, und die Clytemnestra aus dem vornehmsten Geblüte. Aus was für hohem Stamme beyde entsprossen, und was für lange daurendem Glüke sie entgegen gehen! Bey diesem Freudengesang sieht der Zuschauer schon das Elend dieser so glüklich gepriesenen Personen, und dieses macht einen sehr hohen Grad des Tragischen. Wie wunderbar tragisch ist folgende Vorstellung;

> — — und andre
> Machten Strik aus ihren goldfarbigten langen Loken,
> Doch zu weit anderm Gebrauch, als der Liebe. (*)

(*) Noah. IX Ges.

Man kann aus diesen Beyspielen hinlänglich sehen, daß glükliche Gegensätze in leidenschaftlichen Gegenständen die höchste Rührung hervorbringen können.

Durch den Gegensatz aber kann eine Sache auch Lächerlich und Poßierlich werden; denn die Vergleichung des Grosen mit dem Kleinen ist eine von den Quellen des Lächerlichen, wovon wir in seinem Artikel Beyspiele gegeben haben.

Man

Man kann aber den Gebrauch des Gegensatzes auch leicht übertreiben, und dadurch ins Gezierte fallen. Die Redner und Dichter, die in dem Wahn stehen, man könne keinen Charakter, und kaum einen einzeln Gedanken vortragen, ohne ihm einen Gegensatz zu geben, fallen dadurch leicht ins Abgeschmakte. Man muß ihn mit eben der wirthschaftlichen Klugheit gebrauchen, wie andre Würzen der Rede. So wenig man Gleichnisse und mahlende Bilder häufen muß, so wenig soll dieses mit dem Gegensatz der Gedanken und Begriffe geschehen. Er ist nur da nützlich, wo viel darauf ankömmt, daß einzele Gedanken oder Begriffe vollkommen lebhaft oder deutlich werden.

Also müssen Redner und Dichter mit der Figur, die man Antithesis nennt, und die eine blos zur Schreibart gehörige Gattung des Gegensatzes ist, behutsam umgehen.

Dieser Gegensatz ist von dem beschriebenen fast so unterschieden, wie die Metapher von dem Gleichniß. Denn wie in dem Gleichniß, so wol das Bild, als das Gegenbild, jedes besonder beschrieben, in der Metapher aber beyde in einen Gegenstand vereiniget werden, so werden im Gegensatz, den wir beschrieben haben, beyde Gegenstände besonders dargestellt, in der Antithese aber werden sie in einen einzigen Gedanken verbunden, oder der Gegensatz wird gleichsam nur im Vorbeygang berührt. Ein solcher Gegensatz liegt in folgenden Worten: Volvitur ille vomens *calidum* de pectore flumen *frigidus*, (*) da die Wörter calidum und frigidus einander entgegengesetzt werden. Die ganze Schreibart mit solchen kleinen Gegensätzen gleichsam zu verbrämen, wie so viele französische Schriftsteller thun, ist eine dem guten Geschmak ganz zuwiderlaufende Sache. Die Menge kleiner Gegensätze macht, daß man nicht Zeit hat, auf den Zusammenhang der Gedanken Achtung zu geben; indem die Aufmerksamkeit offenbar von der Hauptsach abgezogen, und nur auf einzele Redensarten gelenkt wird.

(*) Aen. IX. 414.

Mit Verstand und am rechten Ort angebracht, thut diese Figur fürtreffliche Würkung, wie z. B. in dieser Stelle des Horaz

— qui *fragilem truci*
Commisit pelago ratem.

Man findet so gar, daß bisweilen eine ganze Reyhe solcher Gegensätze von großen Meistern gebraucht werden, wovon folgendes zum Beyspiel dienen kann. Conferte hanc pacem cum illo bello; hujus praetoris adventum cum illius imperatoris victoria; hujus cohortem impuram cum illius exercitu invicto; hujus libidines, cum illius continentia: ab illo, qui cepit, conditas, ab hoc, qui constitutas accepit, captas dicetis Syracusas. (*) Aber selbst Cicero ist hier nicht ohne Tadel. Bey einer so ernsthaften Sache, als die wovon hier geredet wird, sollte der Redner nicht Zeit haben, so viel Antithesen an einander zu hängen. Es würde dem Tone, der hier herrschen sollte, weit angemessener gewesen seyn, wenn nicht das Einzele dem Einzeln, sondern das Ganze dem Ganzen wär entgegen gesetzt worden, wie hier: Quam (legem) non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, expressimus, hausimus.

(*) Cicero in Verrem Or. IV.

Gegensatz. Contrasubject.
(Musik.)

Ist in der Fuge eine, währendem Gesang des Führers eintretende Zwischenstimme, wovon in dem Artikel Fuge ein Beyspiel zu sehen ist. Es ist eben nicht allemal nothwendig, solche Gegensätze in den Fugen anzubringen, bisweilen aber werden sie nothwendig. Dieses geschieht 1. wenn das Hauptthema oder der Führer so beschaffen ist, daß er den Ton nicht hinlänglich bestimmt, welches bisweilen geschieht, wenn er in der Dominante eines dur Tons anfängt und seinen Umfang eine Octave aufwärts nihmt. Wenn z. E. eine Fuge in C dur so anfienge:



So würde der Hauptgesang noch eher den Ton G dur, als C dur bestimmen. Dieses zu verhindern dienet der gleich von Anfang eintretende Gegensatz, da die Töne e und c im ersten Takt, und der Ton f im zweyten, so gleich den Ton bestimmen. 2. Auch ist ein Gegensatz nöthig, oder doch sehr gut, wenn eine Fuge mit ganzen Takten und sehr langsam anfängt, da denn ein solches Zwischenspiel das Langweilige des Gesanges unterbricht. 3. Wenn in

in dem Hauptsatz Pausen vorkommen; denn da in der Fuge der Gesang, wie ein Strohm, in einem fortfliessen muß, so muß das Stillschweigen der Hauptstimmen durch eine Zwischenstimme bedekt werden. 4. Wenn in dem Hauptsatz, vornehmlich im Anfang, öftere Bindungen vorkommen; denn weil dadurch die Bewegung des Gesanges einigermaaßen gestöhret oder verdunkelt wird, so kann dieselbe durch einen Gegensatz wieder merklich und bestimmt gemacht werden.

Jeder Gegensatz muß sich so wol durch die Melodie, als durch die Bewegung von dem Hauptsatz merklich unterschieden; er muß den Hauptsatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, doch muß er aus dem Hauptsatz genommen seyn, weil sonst keine wahre Einheit in dem Stük wäre. Auch muß er so beschaffen seyn, daß er sich in mehr als einen Contrapunkt versetzen lasse, damit man bey jeder Wiederholung des Hauptsatzes eine hinlängliche Abändrung mit dem Gegensatz machen könne.

Geistreich.
(Redende Künste.)

Man kann sich dieses Worts bedienen, wo das Wort witzig, wegen seiner Zweydeutigkeit, nicht bestimmt genug ist. Man hat den Witz in den redenden Künsten so oft übertrieben oder gemißbraucht, daß der Ausdruk witzig, wenn man ihn von der Schreibart braucht, bisweilen einen Tadel enthält. Das Wort Geistreich scheinet von diesem Fleken noch völlig frey zu seyn, und kann für witzig gebraucht werden, wenn man die gute Anwendung des Wizes anzeigen will.

Diesemnach wäre dasjenige Geistreich zu nennen, an dem man in einzeln kleinen Theilen viel scharfsinnige, feine Gedanken und Wendungen entdekt, wodurch die Aufmerksamkeit auch bey Betrachtung des Einzelen beständig gereizt und angenehm unterhalten wird. Das Geistreiche macht einen besondern Charakter in den Werken der Kunst aus, so wie das Pathetische. Nicht jedes schöne Werk der Kunst ist Geistreich, so wie nicht jedes Pathetisch ist. Vorstellungen, die in ihrem Wesen groß sind, und stark auf die Vorstellungs- oder Empfindungskräfte würken, dürfen nicht geistreich seyn. Dieser Charakter schikt sich für Werke von gemäßigtem Inhalt, der mehr die Einbildungskraft und den Geist, als das Herz beschäftigen soll. Durch das Geistreiche bekommen sie einen mehrern Reiz. Eine Comödie, ein Lehrgedicht, eine Satyre, auch ein Lied, dem leichten Vergnügen gewiedmet, und andre Werke von dieser Art, können Geistreich seyn. Aber eine geistreiche Tragödie oder Elegie würde aus dem Charakter ihrer Art heraustreten.

Gekünstelt.
(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige gekünstelt, darin die Kunst übertrieben, oder zur Unzeit angebracht ist; es sey daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierrathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleiß bestehe. In jedem Werke der Kunst, das einen Werth haben soll, muß uns ein Gegenstand dargestellt werden, der seiner Natur nach unsre Aufmerksamkeit reizt. Wir müssen durch den Gegenstand gerührt oder ergötzt werden. Die Künste stellen uns diese Gegenstände entweder durch gewisse Zeichen dar, nämlich durch Worte und Töne; oder sie bilden einen Gegenstand nach der Aehnlichkeit des natürlichen. In allen Fällen kann man sagen, daß die Künste uns Zeichen darstellen, welche in uns die Vorstellungen der bezeichneten Sachen erweken sollen. Also sind in einem Kunstwerk nicht die Zeichen, sondern die bezeichnete Sache dasjenige, was unsre Vorstellungskraft beschäftigen soll. In Werken, die man Gekünstelt nennt, ist mehr in dem Zeichen, als zur Bezeichnung der Sache nöthig ist. Daher wird die Aufmerksamkeit bey solchen Werken von der Sache auf das Zeichen gelenkt, welches der Absicht und Natur der Kunst entgegen ist.

So ist eine Rede gekünstelt, wenn die Gedanken, der Ausdruk, und der Ton der Worte mehr Zierlichkeit, Witz und Wolklang haben, als man natürlicher Weise von einem Menschen, der seine Gedanken und Empfindungen in denselben Umständen ausdrüken würde, erwarten könnte. Denn das was darin zu viel ist, verräth den Künstler, welcher über die Natur hat heraus gehen wollen. Die wahre Kunst ist der richtige Ausdruk der schönen Natur; das Uebertriebene der Kunst oder Gekünstelte giebt der Natur einen Zusatz, der ihr wahres Wesen verstellt.

Weil man also beym Gekünstelten nicht so wol die Natur, als den ihr angehängten Schmuk gewahr wird, so thut es dem Zwek des Werks großen Schaden, und wird deswegen wiedrig. Es hemmt die wesent-

wesentlichen Vorstellungen, und ist wie Unkraut anzusehen, das die nützliche Saat erstikt, und darum nicht weniger schadet, wenn es schön und frisch wächst. Nam illa, sagt Quintilian (*), quae curam fatentur et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant et velut laeto gramine sata strangulant.

(*) In proem. L. VIII.

Man verfällt aber in das Gekünstelte, so wol wenn man den Endzwek der Künste blos im Ergötzen und Gefallen setzet, als wenn man die Gränzen des Aesthetischen überschreiten will, und niemal genug haben kann. Wer alles auf das Ergötzen hinführen will, der übersieht den eigentlichen Gebrauch der Dinge, und macht Gegenstände, die in ihrer einfachen Natur schätzbar sind und deswegen gefallen würden, zu Spielsachen und zu Gegenständen der blossen Einbildungskraft, die alsdenn natürlich denkenden Menschen nicht mehr gefallen können. Die wahren Gränzen des Aesthetischen werden dadurch bestimmt, daß jede Sache dasjenige sinnlich vollkommen sey, was sie seyn soll; und sie werden überschritten, wenn man einer Sache Annehmlichkeiten anhängen will, die ihr Wesen nicht nur nicht vollkommener machen, sondern wol gar verderben. Zu einer vollkommenen Mannsperson gehört allerdings, außer der Männlichkeit und Stärke des Leibes und Gemüths, auch ein gewisses gutes Ansehen. Man übertreibt aber diese Vollkommenheit, wenn man ihm die Schönheit eines Frauenzimmers geben will; und man zerstöhrt sie ganz, wenn man ihm durch Beraubung der Mannheit ein schöneres Ansehen giebt. Dieses thut der Künstler, der seine Werke gekünstelt macht. Hierbey drükt sich Quintilian in folgender Stelle, die so wol auf andre Künste, als auf die Beredsamkeit paßt, fürtrefflich aus. Declamationes - - - olim jam ab illa vera imagine orandi recesserunt atque ad solam compositae voluptatem, nervis carent, non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negociatores formae puerorum, virilitate excisa, lenocinantur. Nam ut illi robur atque lacertos, barbamque ante omnia et alia quae natura propria maribus dedit, parum existimant decora: quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim stricte robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis arte operimus, *et dum levia sint ac nitida, quantum valeant, nihil interesse arbitramur.* Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir, spadone formosior erit. (*) Die wenigsten Redner erreichen die Vollkommenheit, das, was zur Ueberzeugung dienet, deutlich, kurz und angemessen vorzutragen: mehrentheils verdunkeln sie die wahre Vorstellung der Sache, da sie auf schöne Perioden, oder auf einen witzigen Ausdruk, oder auf eine Musterung und Abwiegung der Sylben und Buchstaben sehen (*).

(*) Quint. Inst.

Das Gekünstelte in allen Theilen der Künste ist ein Fehler, in den die Alten, vornehmlich die Griechen, unendlich seltener gefallen sind, als die Neuern. Es ist unter den römischen Kaysern, so wol in den redenden als bildenden Künsten aufgekommen, nachdem eine bis zur Abscheulichkeit übertriebene Ueppigkeit in der Lebensart, diese Herren der ganzen Welt überall von dem natürlichen Gebrauch der Dinge abgeführt hatte. So wie man damals bey den Mahlzeiten kaum mehr daran dachte, dem Leib eine gute Nahrung zu geben, sondern den Geschmak auf die mannigfaltigste Art zu kützeln, so gieng es bey gar allen natürlichen Bedürfnissen. Den Gebrauch der schönen Künste verlohr man ganz, und machte sie ebenfalls zu Handlangerinen der Ueppigkeit. Die natürliche Schönheit, Vollkommenheit und Stärke jedes Gegenstandes der Kunst, wurde durch den gekünstelten Schmuk verdrängt, und viele nehmen ietzo viel lieber diese verfallene Kunst zum Muster, als die edle Einfalt der alten Griechen.

(*) S. Sextus Emp. adverf. Mathem. p. 74.

Gekuppelt.

(Baukunst.)

Gekuppelte Säulen nennt man diejenigen Säulen, die so nahe an einander stehen, daß sie mit ihren Capitteelen und Füßen einander berühren. Die alten griechischen Baumeister hatten gewisse Säulenweiten festgesetzt, welche sie für die verschiedenen Fälle, wo Säulen angebracht werden, für die besten hielten. Die geringste war von fünf Modeln, so daß von einem Stamm der Säule zum andern allemal mehr, als eine Säulendike Zwischenraum war. Die gekuppelten Säulen sind also ein Einfall der Neuern.

Vermuthlich sind sie ausgedacht worden, um die Einförmigkeit einer Säulenstellung zu unterbrechen. Die Baumeister mögen gedacht haben, es sey schöner, wenn man anstatt sechs oder acht Säulen in gleicher Weite aus einander zustellen, allemal zwey zusammensetze, und also überhaupt nur drey oder vier

vier Hausizwischenweiten bekäme. Zwey gekuppelte Säulen stellen alsdenn nur eine einzige vor.

Allein in diesem Fall läßt sich für die Zusammensetzung der Säulen kein guter Grund angeben. Da die Last, nämlich das Gebälke, was die Säulen tragen sollen, gleich ausgetheilt ist, so ist kein Grund vorhanden, warum nicht auch die Säulen gleich ausgetheilt seyn sollten. Zu dem schadet es dem Ansehen einer Säule, wenn eine andre zu nahe an ihr steht. Das Aug wird nicht mehr ruhig auf einer Säule stehen bleiben.

Doch kann es Fälle geben, wo die gekuppelten Säulen eben nicht ganz zu verwerfen sind, sondern wol gar nothwendig scheinen. Nämlich in den Fällen, wo eine Säule die ganze Last nicht tragen könnte, und wo die eingeschränkte Höhe nicht erlaubt, die Säule höher, und folglich diker zu machen. Ein Beyspiel hiervon sieht man an dem Portal des berlinischen Schloßes, das zunächst an der langen Brüke ist. An freystehenden Portalen, wo die Thüren sich blos an Pfeiler anschließen, auf welche man etwa schweere Tropheen setzen, oder die man sonst, in Verhältnis der Höhe, ansehnlich dik machen will, werden auch wol vier Säulen auf einem Postament an einander gekuppelt.

Geländer.

(Baukunst.)

Eine Art Verzäunung oder Einfaßung hoher, oder abgesönderter Plätze in den Gebäuden, damit man nicht über eine gewisse Stelle hinaustrete. Die Oerter, welche mit Geländern umgeben werden, sind freye Gallerien auf Dächern über den Gebälken der Gebäude, Balkone, Fensteröffnungen, die bis auf den Boden heruntergehen, und auch Treppen, in der Absicht, daß man sich daran halten und stellen könne, ohne Gefahr herunter zu fallen.

Sie werden aber auch gebraucht, gewisse Plätze von andern daran stoßenden abzusöndern. In dieser Absicht braucht man sie in Kirchen, die Chöre von dem Schiff abzusöndern, vor Altären, in Säälen, die Plätze der Throne, Richterstühle oder Lehrstühle von dem übrigen Raum des Zimmers abzusöndern, ingleichen vor Alcoven.

Die Geländer dienen an allen diesen Orten zwar zur Verwahrung der Plätze, die sie einschließen, aber auch zugleich zur Zierrath, daher die neuern Baumeister ihre Beschaffenheit aus den Regeln der Baukunst bestimmt haben. Es giebt aber zweyerley Art Geländer, nämlich Dokkengeländer oder Balustraden, und Stab- oder Blumen- und Laubgeländer, die insgemein von Eisen gemacht werden. Diese werden hauptsächlich zu Treppen und vor die Balkone gebraucht

Die Dokkengeländer bestehen aus Dokken oder kleinen Säulchen, mit unterzwischen gesetzten Postamenten, alles auf einen durchgehenden Fuß oder Plinthe gesetzt, und einem Gesims bedekt. Weil sie hauptsächlich zur Sicherheit gegen das Herunterfallen dienen, so müssen sie wenigstens dritthalb Fuß hoch seyn, an hohen Orten aber werden sie, um ein gutes Verhältnis zum Ganzen zu haben, oft weit höher. Wenn sie um ein Dach gehen, so kann man ihnen die Höhe des Gebälkes, oder wie Blondel will, $\frac{1}{6}$ noch darüber geben.

Die Festigkeit dieser Geländer kömmt hauptsächlich von den Postamenten her, diese müssen also nicht allzuweit aus einander stehen. Wenn das Geländer über einem Gebälk steht, das von Säulen unterstützt wird, so ist die Austheilung der Postamenter natürlicher Weise so, daß gerade über jeder Säule ein Postament stehe. Hat man keine Säulen, so muß man sie so richten, daß sie, als schweerere Theile, nicht über Oefnungen, sondern über Pfeilern oder ganzen Mauren stehen. Sonst darf man in Ansehung ihrer Weite aus einander eben nicht die genaueste Sorge tragen, wenn man nur nicht weniger als fünf, und nicht mehr, als 15 Dokken zwischen zwey Postamenter setzet.

Ofte wird ein Theil des Geländers maßiv, oder aus an einander stoßenden Postamenten gemacht, welches insonderheit in sehr maßiven Gebäuden geschieht. Auf diese Postamente werden zur Vermehrung der Pracht Vasen oder gehauene Bilder gesetzt; doch läßt man sie sehr oft auch ohne solchen Aufsatz.

Die Dokken selbst werden auf verschiedene Weise gemacht. Insgemein sind es kleine bauchigte Säulchen, deren Ründung durch vier Eken unterbrochen ist.

Die ganze Höhe des Geländers kann füglich in 9 Theile getheilt werden, davon 4 Theile zum Fuß, (wenn nämlich das Geländer über einem großen Gebälke steht) 4 Theile zu der Höhe der Dokken, und einer zur Höhe des Gesimses genommen werden

den können. Man sezet sie so weit aus einander, daß zwischen zweyen, wo sie am dikkesten sind, wenigstens so viel leeres sey, als die Dike des Halses einer Dokke beträgt.

Diese Geländer verstekken das Dach eines Gebäudes, und geben ihm daher auch ein besseres Ansehen. Man findet sie an keinen antiken Gebäuden, und Vitruvius gedenkt ihrer nicht. Die flachen Dächer der Alten machten sie auch nicht so nothwendig, als sie uns sind. Vermuthlich haben die Alten zur Verwahrung gegen das Herunterfallen von Dächern maßive Brustwehren gemacht.

Von den eisernen Laubgeländern haben wir hier nichts zu sagen, weil sie mehr unter ganz willkührliche Zierrathen gehören, und ein Werk des Schlössers sind. Eine Menge Zeichnungen solcher Geländer kann man bey Daviller finden.

Gelenke.

(Zeichnende Künste)

Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anders Glied anschließt. Das Wort wird zwar auch in metaphorischem Sinn genommen; denn man sagt auch von einer steifen Schreibart, sie sey ohne Gelenke. In so fern bedeutet dieses Wort eine leichte Verbindung verschiedener zu einem Ganzen gehöriger Glieder. Was zu diesem Begriff gehört, kömmt weiter unten in dem Artikel Glied, vor: also wird das Wort hier nur in dem eigentlichen Sinn, da von Gliedern des menschlichen und thierischen Körpers die Rede ist, genommen. Wie die Natur an den Gelenken eine große Kunst bewiesen hat, so ist auch die richtige Zeichnung derselben ein schweerer Theil der Kunst, der zwar kein Genie, aber desto mehr Studium, Fleiß und Uebung erfodert.

Der Zeichner, der nicht eine sehr richtige Kenntnis dieses Theils der Anatomie hat, der die Osteologie genennt wird, kann hier nicht fortkommen. Also sollte jeder Zeichner fleißig bloße Skellette abzeichnen, um sich diesen Theil der Kunst völlig geläufig zu machen. Dazu muß aber auch ein lang anhaltendes Zeichnen, nach lebendigen Modeln von verschiedenem Alter und von verschiedener Leibesbeschaffenheit kommen. Denn die äussere Form der Gelenke ist nach Beschaffenheit des Alters, und der magern oder fetten Leibesbeschaffenheit gar sehr verschieden. Eine Figur, darin, nach der Stellung und übrigen Beschaffenheit der Sache, die Gelenke mit völliger Richtigkeit ausgedrukt sind, bekömmt dadurch ein ungemeines Leben. Wo hingegen in diesem Stüke gefehlt wird, da ist alles übrige der Kunst verlohren. Der erste Eindruk, den eine gezeichnete Figur machen muß, ist das Gefühl der vollkommen natürlichen Form, ohne welches der Begriff der Schönheit nie statt haben kann. Das Mangelhafte der natürlichen Form aber empfindet man so gleich, wenn in der Zeichnung der Gelenke etwas versehen ist. Deswegen muß jeder Zeichner diesen Theil mit der größten Sorgfalt studiren.

Geltung.

(Musik.)

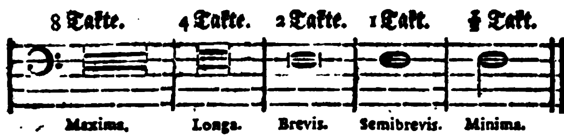
Ist in der Musik die verhältnismäßige Dauer einer Note, oder vielmehr des Tones, den sie bezeichnet. Schon in der Rede beruhet der Wolklang größtentheils auf der verhältnismäßigen Länge und Kürze der Sylben; aber in der Musik, wo der Gang auf das genaueste muß abgemessen seyn, kömmt die Richtigkeit der Bewegung und des Takts fast lediglich auf die genaueste Abmessung der Dauer eines jeden Tones an. Daher müssen die Noten jede Abmessung der Zeit genau ausdrüken.

In den alten Zeiten wurden die Töne blos durch Punkten, oder andre Zeichen (Noten) angedeutet, aus denen man die Höhe der Töne erkennen konnte; die Dauer derselben wurde durch die prosodische Länge der Sylben bestimmt. Damals hatte die Musik weder Takt noch Bewegung, und der Gesang glich einem langsam fortfließenden Strohm, in dessen Lauf man weder Schritte noch Abschnitte wahrnihmt. So bald man aber Takt und Rhythmus in den Gesang einführte, mußten die Noten auch von verschiedener Geltung seyn. Man weiß nicht recht, zu welcher Zeit diese, an Geltung verschiedene, Noten erfunden und eingeführt worden sind. Insgemein schreibet man diese Erfindung dem Johann von Muris zu, und sezet sie um das Jahr 1330. Rousseau hält sie, und wie es scheinet aus guten Gründen, für viel älter (*).

(*) Diction. de Mus. Art. Valeur.

Anfänglich, als man, wie es scheinet, nur noch die Choralgesänge in Noten sezte, waren diese von fünferley Geltung; ihre Figuren wie sie gegenwärtig

tig geschrieben werden, ihre Namen und Geltung sind, wie hier zu sehen ist.



Ehemal aber hatte dieselbe Note nicht allemal dieselbe Geltung; denn die Maxima galt bisweilen zwey, bisweilen drey Longas, nach Beschaffenheit des Modi (*).

(*) S. Rousseau Dict. Art. Mode am Ende.

Man hat sich lange mit diesen fünf Noten beholfen, die auch noch iezt zum gemeinen Choralgesang hinlänglich sind. Aber nachdem die figurirte Musik aufgekommen, brauchte man auch noch mehrere Zeichen der Gattung. Die Noten und ihre Geltung, wie sie gegenwärtig in der figurirten Musik gebraucht werden, sind in dieser Vorstellung zu sehen.



Die Achtelnoten werden auch einmal geschwänzt, die Sechszehntel zweymal geschwänzt u. s. f. genennt.

Ordentlicher Weise gehen zwey Achtel auf ein Viertel; man nihmt aber auch bisweilen drey Achtel auf ein Viertel, alsdenn werden sie Triolen genennt (*).

(*) S. Triolen.

Diese Geltungen bestimmen aber nicht die absolute Dauer, sondern nur die Verhältnisse derselben. Denn der ganze Takt dauert, nach Beschaffenheit der Bewegung, länger oder kürzer; also ist die absolute Dauer aus der Geltung der Bewegung zugleich zu bestimmen. So gilt die zweymal geschwänzte Note zwar immer 1/16 des Takts, aber dieser Sechszehntel ist sehr kurz im Allegro, und weit länger im Adagio.

Zur Geltung rechnet man auch den hinter der Note gesetzten Punkt, der denn anzeiget, daß die Note nicht nur ihre Zeit, sondern noch die Hälfte darüber daure. So gilt ein Viertel mit einem Punkt



ein Viertel und noch ein Achtel, das ist ⅜ des ganzen Takts.

So wie die Noten ihre Geltung haben, so haben auch die Pausen die ihrige. Davon aber ist im Art. Pause gesprochen worden.

Gemähld.

(Mahlerey.)

Da es uns hier nicht um die Erklärung des jedermann verständlichen Worts, sondern um richtige Begriffe der Sachen zu thun ist, so wollen wir die Beschaffenheit des Gemähldes untersuchen, in so fern es ein Gegenstand der mit Geschmak verbundenen Kunst ist. Sieht man nicht auf den Geschmak, so ist jede Abbildung eines körperlichen Gegenstandes durch Zeichnung und Farben ein Gemähld, und das Werk einer nicht leichten Kunst; denn es gehört viel dazu, die Formen der Körper so zu zeichnen, daß sie in dem Auge dasselbe Bild machen, das von den Körpern selbst würde gemacht werden, und noch mehr, daß der gemahlte Gegenstand vermittelst der Farben, des hellen und dunkeln, dem Aug als ein natürlicher Körper erscheine: aber die Kunst allein macht es noch nicht zu einem Gegenstand des Geschmaks. Soll das Gemähld das Werk nicht einer mechanischen, sondern einer schönen Kunst seyn, so muß der gemahlte Gegenstand mit Geschmak gewählt, und schon an sich, und ohne Rüksicht auf die Kunst, unserer Aufmerksamkeit werth seyn. Wer Gegenstände mahlt, auf denen keines Menschen Aug mit einigem Nachdenken oder einiger Empfindung verweilen würde, kann sich als einen grossen mechanischen Künstler zeigen; aber darum ist er kein Schüler der Musen, er ist ein Sohn des Prometheus, nicht des Apollo.

Jedoch kann man nicht in Abrede seyn, daß nicht schon der mechanische Theil der Kunst, der blos auf die natürliche Darstellung des Gegenstandes arbeitet, an sich einen Werth habe, der schon für sich allein die Mahlerey nahe an die schönen Künste bringt. Es ist kein geringes Vergnügen, zu sehen, wie blosse Farben auf einer Fläche, die gar nichts Körperliches hat, so künstlich neben einander gesetzt und in einander gemischt sind, daß man eine würkliche Landschaft, mit Bergen und Thälern, Bächen und Flüssen sieht, daß man lebendige Menschen und Thiere zu sehen glaubet, wo in der That nichts, als eine mit Farb überstriechene Leinwand ist. Dieses

ses ist eine Art von Zauberey, die uns zwinget, Dinge, die ihrer Natur nach unendlich verschieden sind, für einerley zu halten (*), und die uns das volle Leben in dem völlig Leblosen zeiget. Hätte man das Wesen der schönen Künste blos in Erwekung angenehmer Empfindungen zu suchen, so würde die Mahlerey auch blos des Mechanischen halber, einen ansehnlichen Rang unter ihnen behaupten.

(*) S. Aehnlichkeit.

Man kann also das Wesen des Gemähldes darin setzen, daß es sichtbare Gegenstände, die vortheilhaft auf das Gemüth würken, vermittelst Zeichnung und Farben, als ob sie in der Natur vorhanden wären, darstelle. Was durch die vortheilhafte Würkung auf das Gemüth zu verstehen sey, wird anderswo ausführlich erkläret (*). Hieraus lassen sich nun die Eigenschaften des Gemähldes herleiten.

(*) S. Kunst.

Der Inhalt muß einen Gegenstand vorstellen, der seiner Natur nach intressant ist, der lebhafte Vorstellungen in uns erweket; diese Vorstellungen aber müssen auf etwas Gutes abzielen, so daß der, der diesen Gegenstand mit Aufmerksamkeit betrachtet, etwas dabey gewinnt.

Die Anordnung der Theile muß so beschaffen seyn, daß nur eine einzige bestimmte Hauptvorstellung aus dem Gemähld entsteht, wozu jeder Theil nach seiner Beschaffenheit das seinige beyträgt. Das Aug muß ohne Ungewißheit so gleich auf die Hauptsache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorstellung geleitet werden, und die Theile müssen eine solche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, daß jeder die Vorstellungskraft zum Behuf des Ganzen unterstützet, und in der vortheilhaftesten Ordnung von einem zum andern leitet. Es muß nirgend etwas Müßiges, oder Ueberflüßiges, viel weniger etwas, das die klare und bestimmte Vorstellung des Ganzen schwächet oder hindert, vorhanden seyn.

Die Bearbeitung des Gegenstandes so wol in Zeichnung, als in Farbe muß so seyn, daß das Aug, so viel immer möglich, getäuscht wird, und wahrhafte natürliche Gegenstände vor sich zu haben glauben muß. Alles was irgend die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand ableiten oder die Empfindung des Unnatürlichen oder gar des Unmöglichen erweken könnte, muß auf das sorgfältigste vermieden seyn. So wol das Ganze, als jeder einzele Theil, muß, jedes in seiner Art, den wahrhaften Charakter der Natur an sich haben.

Wenn man nach diesen etwas strengen Grundsätzen der höchsten Vollkommenheit die Bildergallerien durchsieht, so findet man freylich nicht viel Gemählde, welche die Probe ganz aushalten. Sehr selten trift man auf eines, das alle Eigenschaften in sich vereiniget. Man schätzet schon diejenigen hoch, in denen einer der verschiedenen zur Vollkommenheit gehörigen Theile vorhanden ist; und man kann nicht in Abrede seyn, daß ein Gemählde, das in der Erfindung groß ist, wenn gleich Anordnung und Bearbeitung mangelhaft sind, höchst schätzbar sey. Denn wo die Vorstellungkraft durch die Grösse und Lebhaftigkeit der Gegenstände gerührt ist, da giebt man weniger auf das Fehlerhafte der Anordnung, oder der Bearbeitung Achtung; die Einbildungskraft, die einmal ins Feuer gesetzt ist, ersetzt das mangelhafte. So übersieht man in Raphaels Verklärung Christi die Fehler gegen die Einheit der Handlung und gegen die Anordnung, weil man allein von der Grösse der Gedanken gerührt wird; so wie man beym Laocoon vergißt, daß das würkliche Leben dem Marmor fehlet. Gemählde von großer Erfindung thun schon in ihrer ersten Anlage, oder ohne Farben in Kupferstichen, fürtreffliche Würkung.

In den Gemählden, wie in andern Werken der Kunst, dürf nur etwas vorhanden seyn, das die Vorstellungskraft, oder die Empfindung mit großer Lebhaftigkeit angreift, um die Phantasie zu reizen, das übrige zu ersetzen. Denn wie ein Verliebter, der durch irgend eine Art des Reizes in Leidenschaft gesetzt worden, an seiner Schönen jede andre Schönheit zu sehen glaubt, so leihet auch ein Liebhaber dem Gemählde Schönheiten, die es nicht hat, wenn nur etwas darin ist, das seine Einbildungskraft hinlänglich gereizt hat. Wer empfindet nicht bey den von Homer gezeichneten Gemählden unendlich mehr, als die Worte würklich ausdrüken?

Hieraus folget, daß ein Gemählde, wenn nur die Hauptsache hinlängliche Kraft hat, so wol in der Anordnung, als in Ausführung merkliche Fehler verträgt.

Dieses soll aber nicht gesagt seyn, um die Nachläßigkeit der Künstler, oder ihr Unvermögen, in einigen Theilen der Kunst, zu entschuldigen; in einem vollkommenen Gemählde muß auch der geringste Theil der Kunst beobachtet seyn. Die Absicht dieser Anmerkungen ist, dem Künstler einen Wink zu ge-

ben, bey seiner Arbeit vor allen Dingen auf die Hauptsache zu sehen, und erst, wenn er diese erreicht hat, jeden andern Theil der Kunst zu Hülfe zu rufen. Eben diese Maxime muß auch der Kenner zur Beurtheilung eines Gemähldes zum Grund legen.

Was diese Hauptsache sey, ist nicht schweer zu sagen. Wenn der abgemahlte Gegenstand in der Natur selbst unsre Aufmerksamkeit nicht verdienet, so kann das Gemählde für einen wahren Kenner nie von großem Werthe seyn, was auch immer die Liebhaber des blos Mechanischen der Kunst sagen mögen. Zur Hauptsache gehört also vor allen Dingen ein in seiner Art intressanter Gegenstand. Warum sollen Dinge gemahlt werden, die in der Natur Niemand zu sehen verlangt? Vielleicht um die Kunst der Nachahmung zu zeigen, die doch immer gefällt? Aber wer so gut nachahmen kann, der ahme Sachen nach, die schon an sich etwas Merkwürdiges haben. Man kann an einen Mahler, der seine Kunst auf unnütze Dinge anwendet, ohngefehr die Frage richten, die Cäsar Leuten gethan, die kleinen Hunden alle Arten von Liebkosungen erwiesen; haben denn diese Leute keine Kinder, die sie küssen können? Die erste Probe des guten Geschmaks, muß der Mahler durch die verständige Wahl seiner Materie ablegen. Dadurch muß er zeigen, daß er nicht Kinder, oder kindisch gesinnte Menschen, sondern Männer von Verstand und Geschmak, mit seiner Kunst unterhalten will. Wer sich in Gesellschaften einmischen will, wo Personen von erhöhtem Charakter und von höhern Einsichten sich befinden, der muß da nicht mit pöbelhaftem Geschwätz erscheinen, sondern Sachen vorzubringen wissen, die solche Personen aufmerksam machen können. Eben dieses muß auch der Mahler beobachten, der eigentlich nie mit dem gemeinen Haufen spricht. (*)

(*) S. Wahl der Materie.

Ist der Gegenstand in seiner Art gut gewählt, so muß die nächste Sorge des Künstlers auf einen richtigen und lebhaften Ausdruk desselben gehen; er muß nun seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten, so wol dem Ganzen, als jedem Theile seinen wahren Charakter so zu geben, daß jeder, der das Gemähld ansieht, ihn so gleich lebhaft empfinde. Stellt das Gemähld handelnde Menschen vor, so muß man auf den ersten Blik würkliche Menschen, nicht steiffe oder grob aus Holz geschnittene Figuren sehen; jede Stellung und Bewegung muß völlig natürlich seyn; man vermißt lieber die Schönheit, als das Natürliche. Ueber die Handlung selbst und über den Charakter der Menschen, über das, was jeder bey der Handlung empfindet, und über den Antheil, den er daran nihmt, muß man keinen Augenblik ungewiß bleiben. Dieses ist, was Mengs die Deutung des Gemähldes nennt, (*) und wovon er sagt, daß Raphael allemal zuerst auf dieselbe gedacht habe. Hat der Künstler, nachdem er in der Wahl der Materie glüklich gewesen, das Nothwendige dieser richtigen und nachdrüklichen Deutung erreicht, so kann er sich über die Hauptsache nun schon beruhigen; sein Werk hat nun schon einen Werth, wie es auch hernach mit den weniger wesentlichen Dingen ihm gelingen möge. So kann auch der Kenner, wenn er diese beyden Stüke im Gemähld entdekt hat, seine Beobachtung weiter fortsetzen: von diesen beyden Stüken aber muß er schlechterdings anfangen

(*) S. Anordnung. S. 63.

Also sind die gute Wahl des Gegenstandes, und das Nothwendige zum richtigen und lebhaften Ausdruk die Haupteigenschaften des Gemähldes, ohne welche es den Namen eines vollkommenen Gemähldes nie verdienen kann. Diese Eigenschaften setzen schon einen Theil der Anordnung, der Zeichnung und der Farbengebung voraus, nämlich das, was in diesen drey Stüken das nothwendigste ist. Ohne eine gute poetische Anordnung (*) nihmt sich das Ganze nicht gehörig aus, und verliehrt also an der ersten wesentlichen Eigenschaft, so wie auch die Deutung zum Theil davon abhängt. Ohne das Wesentliche der Zeichnung, das darin besteht, daß jede Sach ihren wahren Charakter habe, kann die zweyte Eigenschaft nicht erhalten werden; und ohne Haltung und richtige Austheilung des Hellen und Dunkeln, welches das nothwendigste der Farbengebung ist, leidet das Gemähld ebenfalls in seinen zwey wesentlichen Eigenschaften.

(*) S. Anordn. S. 62.

Hat man in diesen wesentlichen Stüken das Gemählde gut, und den Mahler als einen Mann von Verstand gefunden, der das Wesentliche der Kunst besitzt; so kann man nun zur Beobachtung der übrigen Eigenschaften des Gemähldes schreiten. Zu diesen Eigenschaften vom zweyten Rang setzen wir die genaueste Richtigkeit der Zeichnung in einzelen Theilen, sowol in Ansehung der Umrisse, als der Verhältnisse; die Schönheit der Formen; die Perspek-

spektiv; und denn alles, was zur Wahrheit und Schönheit des Colorits gehört. Wo die Vollkommenheit dieser Theile zu jenen Wesentlichen hinzukommt, da wird das Gemählde ein in allen Stüken vollkommenes Werk.

Die eigentlichen Kunstliebhaber geben den izt erwähnten Stüken den ersten Rang, wenn sie den Werth der Gemählde bestimmen wollen. Sie glauben, ein Fehler gegen die Verhältnisse, oder eine Unrichtigkeit im Umriß, sey ein schweererer Fehler, als eine schlechte Wahl des Gegenstandes, oder ein Mangel des Ausdruks; und bey vielen geht die Schönheit des Colorits, oder die Erreichung der Natur in demselben, über alles andre. Darüber wollen wir mit ihnen keinen Streit anfangen, sondern ihnen nur zu bedenken geben, daß das Gemählde, wie das Gedicht müsse beurtheilt werden. Nun ist man doch meist durchgehends darin einig, daß man in dem Gedicht erst auf fürtreffliche und der Sprache der Götter würdige Gedanken (*), und hernach auf die Vollkommenheit des Ausdruks und der Versifikation zu sehen habe. Ein Gedicht von der schönsten Harmonie und dem reizendsten Ausdruk, ohne reizende Gedanken, ist allemal ein schöner Körper ohne Seel. Eine Figur kann auf das richtigste gezeichnet und auf das fürtrefflichste gemahlt, und doch, als menschliche Figur, ganz unbedeutend seyn, und einen Menschen vorstellen, mit dem Niemand zu reden, und den so gar Niemand zu sehen Lust hätte.

(*) S. Gedanken.

Aber was wird denn, wenn man solchen Grundsätzen folgen soll, aus so vielen Gemählden werden, die in Gallerien und Cabinetten, als kostbare Kleinode aufbehalten werden, blos, weil sie in den minder wesentlichen Stüken einen hohen Grad der Vollkommenheit haben? Soll man denn so viel Rembrande, Teiniers, Mieris und so viel andre Stüke, die wahre Freude ächter Kenner, für schlechte Stüke halten?

Keinesweges. Man kann sie als Muster eines nicht unbeträchtlichen, obgleich nicht des vornehmsten Theils der Kunst, zum Studiren, aufbehalten; man hat Ursache sie den Mahlern als Muster in dem Theile der Kunst anzupreisen, ohne welchen doch die andern Theile ihren völligen Werth nie erreichen. Wenn Poussin uns durch seine große Erfindungen und durch den richtigen Ausdruk in Verwundrung setzet, so würde er, wenn er noch Titians Pensel gehabt hätte, uns entzükt haben. Die höchste Würkung, die ein Gemählde haben soll, wird doch nur durch die Vereinigung aller Theile der Kunst erreicht, und so lange demselben etwas an der völligen Natur, es sey auch nur in Kleinigkeiten, mangelt, so ist es unvollkommen und würkt nicht so stark, als es würken sollte.

Dieses sey überhaupt von den Eigenschaften, dem Werth und der Beurtheilung der Gemählde gesagt. Es ist schweer einen Grundsatz zu finden, nach welchem man die Gemählde in ihre natürlichen Gattungen eintheilen und die Rangordnung derselben bestimmen könnte. Nach dem Inhalt stellen sie Handlungen oder Charaktere vernünftiger Wesen vor, oder Scenen aus dem Thierreich, oder aus der leblosen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet sich wieder in verschiedene Arten. Die erste Gattung enthält allegorische Gemählde, Historien, Schlachten, Gesellschaftsgemählde, die Scenen des gemeinen Lebens vorstellen, und auch blos einzele Charaktere, nämlich Portraite. In der zweyten Gattung hat die Kunst auch mancherley Arten hervorgebracht, als: Jagden, Viehstüke, Geflügel. In der dritten Gattung unterscheidet man Landschaften, Gebäude, Perspektiven, Fruchtstüke, Blumenstüke. Jede dieser Arten hat ihre Liebhaber gefunden, deren Genie oder Geschmak sich auf sie besonders eingeschränkt hat.

Dann können auch die verschiedenen Gattungen, besonders aber die Historien und Landschaften, nach Beschaffenheit des hohen oder niedrigen Tones wieder eingetheilt werden. Die Mahlerey nihmt, wie die Redekunst, bald den hohen begeisterten Ton an, bald den Ton des gemeinen täglichen Lebens, oder sie bleibet in der Mitte zwischen dem heroischen und dem ganz gemeinen. Daher entsteht in der Mahlerey, so wie in der Rede, der dreyfache Stil. Aber die Critik hat sich nicht so tief in besondere Betrachtungen über denselben eingelassen, wie bey der Beredsamkeit. Doch ist der Weg zu einer genauern Critik durch einen Kenner von groser Einsicht glüklich gebahnt worden. Der Herr v. Hagedorn hat nicht nur den wahren Charakter und die Gränzen jeder Gattung und Art wol bezeichnet, sondern auch richtige Grundsätze angezeiget, auf welche die Beurtheilung jeder Art gegründet seyn soll. (*)

(*) S. Betrachtungen über die Mahlerey II Buch 3 Abtheilung.

Von den Gattungen der Gemählde, die aus der Verschiedenheit der Mittel zur Ausführung entstehen, ist im Artikel Mahlerey gesprochen worden.

Gemählde.

(Redende Künste.)

Die Dichtkunst hat auch ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Mahlerey. Ueberhaupt ist fast jedes Gedicht ein Gemählde: doch wird diese Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo sinnliche und besonders sichtbare Gegenstände, wie auf dem Vorgrund, näher ans Auge gebracht und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden. Ein Gedicht gleicht einer gemahlten Landschaft, auf welcher der größte Theil der Gegenstände in einer Entfernung stehet, in der sie nur überhaupt gesehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorstellung eines fruchtbaren, oder wilden, eines reichen oder eines magern, eines einsamen oder bewohnten Landes, erweken; einige besondere Gegenstände aber werden nahe an dem Vorgrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man sie groß, wie in der Nähe sieht, und auch die einzeln Theile daran unterscheidet. Auf eben diese Weise verfähret auch der Dichter, der den größten Theil seiner Gegenstände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber so genau und so umständlich, daß sie uns näher als alles übrige vorkommen, so daß wir sie gerade und ganz nahe vor uns zu sehen vermeinen. Diesen besonders ausgezeichneten einzeln Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemählde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukömmt.

In den Gedichten nehmen sich diese Gemählde so aus, wie vor einem Wald oder Busch, den man vor sich sieht, ein einzeler dem Auge nahe stehender Baum, an dem man jeden Ast und Zweig, auch so gar einzele Blätter unterscheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Masse von Bäumen, in der man nichts, als die allgemeine Form und übrige Beschaffenheit sieht, ohne einen Baum darin einzeln zu unterscheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieser Art liest, bildet man sich ein, man sehe die Sachen meistentheils in einiger Entfernung, als Sachen von denen man ein bloßer Zuschauer ist. Hier und da aber findet man einzele Scenen, die man so zu sehen glaubet, als wenn sie dicht vor uns lägen, oder als wenn man selbst unmittelbar dabey interessirt sey. Dieses sind die eigentlichen poetischen Gemählde. So sehen wir im Anfang der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplatz zu suchen; wir vernehmen, daß die Rachsucht Anschläge gegen diese Abentheurer mache, um sie in ihrem Vorhaben zu hindern u. s. f. Dieses alles liegt gleichsam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemählde des Sturms, der sie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu seyn, wir hören das Geschrey der Männer, das Getöse des Windes und der Wellen u. s. f. und wir gerathen in Furcht und Schreken, als wenn wir selbst in dieser Noth wären.

Dieses ist überhaupt die Beschaffenheit und Würkung einzeler poetischer Gemählde; man befindet sich in der Nähe der beschriebenen Scene, sieht und fühlt jedes Einzele darin, und empfindet eine so lebhafte Würkung davon, als wenn man sich die Sachen nicht blos in der Phantasie vorstellte, sondern sie durch die Gliedmaßen der Sinnen empfände. Wie sich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterscheidet, daß es alles sinnlich vorstellt, so unterscheiden sich solche Gemählde von den übrigen Theilen des Gedichtes, daß darin eine weit größere Lebhaftigkeit herrscht, die uns glauben macht, daß wir die Gegenstände beynahe würklich empfinden. Also sind diese Gemählde das Höchste der Dichtkunst, sie haben die Eigenschaften des Gedichtes in einem höhern Grad, als die andern Theile desselben. Wenn Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beschreibet, und ihm vorwirft: (*)

Sepulchri
Immemor, struis domos;
Marisque Baiis obstrepentis urges
Summovere litora,
Parum locuples continente ripa.
Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos, et ultra
Limites clientium
Salis avarus?

so giebt er uns zwar eine sinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewaltthätigen Schwelgers: aber durch das folgende kleine Gemählde,

(*) Od. L. II. 18.

— — pellitur paternos
In sinu ferens Deos
Et Uxor et vir, sordidosque natos.

machen wir noch weit lebhafter gerührt. Wir sehen nun, wie ein von ihm unterdrükter Landmann, nakend und blos von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äusserst auf den Tyrannen aufgebracht.

Die Natur dieser Gemählde besteht darin, daß der Gegenstand umständlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichtes geschieht, ausgezeichnet und durch einen mahlerischen Ausdruk gleichsam mit lebendigen Farben bemahlt wird. Der Dichter verfährt hierin genau wie der Mahler, der in einer Landschaft den grösten Theil der Gegenstände nur überhaupt so vorstellt, wie sie in der Entfernung erscheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet und mit allen Schattirungen und Mittelfarben mahlt. So macht es Homer, wenn er Schlachten beschreibet. Von weitem stellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzeln Streiter gewahr wird; einige Hauptpersonen aber bringt er ganz nahe vors Gesicht; denn man hört sie reden, sieht sie nicht nur einzeln und vom Heer abgesöndert, sondern bemerkt genau ihre Rüstung, ihre Stellung und so gar einzele Gesichtszüge.

Es wird also überhaupt zu Verfertigung eines poetischen Gemähldes weiter nichts erfodert, als daß der Dichter seinen Gegenstand genau und bisweilen nach den kleinesten Theilen zu beschreiben, und dem Ausdruk die nöthigen poetischen Farben zu geben wisse (*). Ueberall wo er dieses thut, hat er ein poetisches Gemählde gemacht. Aber das Feine der Kunst besteht darin, daß er bey dem Gemählde kurz und nachdrüklich sey, daß er ihm mit wenig meisterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wisse. Es ist eine schweere Kunst sichtbare Gegenstände in wenig Worten zu beschreiben. Und doch ist die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchst langweilig und verdrießlich seyn, jedes Einzele, das der Phantasie vorschweben muß, um einen Gegenstand als ganz nahe zu sehen, besonders auszudrüken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wissen, die sehr viel mehr Begriffe erweken, als unmittelbar darin liegen; er muß Ausdrüke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebenbegriffe erweken, die sich einzeln nicht ausdrüken lassen. Darin besteht die eigentliche Kunst der poetischen Mahlerey. Das vorher angeführte kleine Gemählde des Horaz, wird durch das einzige mahlerische Wort Sordidos, sehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedekte, und aus höchster Armuth schmutzige Kinder zu sehen. Der kleine Umstand paternos in sinu ferens Deos, zeigt mit wenig Worten sehr viel an. Die Vertriebenen sind ehrliche, fromme Leute, ihnen ist gar nichts mehr übrig gelassen, das sie aus ihrer Wohnung wegtragen könnten, als die von ihren Aeltern ererbten elenden Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen sie, nebst ihren Kindern auf den Armen weg u. s. f.

(*) S. Farben (poetische)

Die Gemählde sind überhaupt in der Dichtkunst von der grösten Wichtigkeit, weil sie den Gegenständen die höchste Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur obenhin und gleichsam von weitem sieht, erwekt auch nur allgemeine und undeutliche Vorstellungen, davon keine große Würkung zu erwarten ist: jeder Eindruk, der im Gemüthe würksam seyn soll, muß von nahen Gegenständen verursachet werden. Es ist mit allen Arten der Vorstellungen so, wie mit Erzählungen von glüklichen oder unglüklichen Begebenheiten, die uns immer nach der Entfernung des Orts, da sie vorgefallen sind, weniger rühren. Allgemeine Drangsalen und Unglüksfälle, wie Krieg, Pest, Feuer- und Wassersnoth, die in weit entlegenen Ländern sich eräugnen, machen nur schwachen Eindruk: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, je würksamer ist die Vorstellung, und wenn wir sie selbst sehen, so empfinden wir die höchste Würkung davon. So ist es mit allen Vorstellungen beschaffen.

Deswegen soll der Dichter, wo er das Gemüth recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenstände uns so nahe fürs Gesichte bringen, daß wir sie dichte vor uns zu sehen glauben: und darin besteht die Kunst der poetischen Mahlerey. Wer diese nicht versteht, der kann nie starken Eindruk machen. Es scheinet, daß das Wesentliche der Kunst in der genauen Beobachtung der allgemeinen Perspektiv, wenn man es so nennen darf, bestehe, die jedem einzeln Theil des Gedichts seine Entfernung, seine Größe, seine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe bestimmt. Nur da, wo alle Regeln dieser Perspektiv genau beobachtet sind, entsteht die vollkommen gute Würkung des Ganzen. Diese Kunst muß der

der Dichter von dem Landschaftmahler lernen. Alles, was blos überhaupt dienet seine Landschaft zu charakterisiren, wird in die Entfernung gesezt: die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das besondere der Vorstellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erscheinen schon in einiger Deutlichkeit; die Hauptsachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Mahler in seiner Landschaft vorstellen will, wird auf den vodersten Grund ins Große gezeichnet. Die Personen sind uns so nahe, daß wir ihre Gesichtsbildung sehen, jede Gebehrde bemerken, und sie fast reden hören. Dieses beobachtet auch der Dichter. So hat es Thomson in seinen Schildereyen der Jahrszeiten gemacht. Jede Jahrszeit stellt uns eine sehr ausgebreitete Landschaft vor, deren allgemeiner Anblik auch die der Jahrszeit angemessenen allgemeinen Eindrüke macht. An verschiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zunächst vor uns liegt, hat er die reizenden Gemählde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landschaft gemahlt worden.

Es ist also eine Hauptsache, daß nur das Wesentliche der Vorstellungen in besonders ausgeführten Gemählden gezeichnet werde; weniger wesentliche Dinge müssen flüchtiger behandelt werden, damit sie, wie die Mahler sagen, zurüke treten. Es ist ein merklicher Fehler, und verschiedene gute deutsche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemählden überhäuft wird. Man sehe die große Menge derselben in Kleists Frühling und in Zachariäs Tageszeiten! So schön jedes Gemähld an sich ist, so sehr thut ihre Anhäufung dem ganzen Schaden. Man hat in Frankreich unsre Dichter mit Recht darüber gelobet, daß sie sehr gute Mahler sind, und mit eben dem Recht getadelt, daß sie von diesem wichtigen Talente einen Mißbrauch machen. Kein Mahler, der die Kunst in ihrem ganzen Umfange besizt, wird auf seinen Hauptgrund viel einzele, genau ausgemahlte Gruppen anbringen. Im Gedicht über die Alpen scheint Haller in Ansehung der Menge einzeler Gemählde, das äusserste Maaß erreicht zu haben; nur etwas mehr würde schon Ueberflus seyn. Seine Gemählde aber stellen noch immer Hauptsachen vor, die wesentlich zu seinem Inhalt gehören.

Man hat den Gedichten, darin eine Mannigfaltigkeit von Gemählden vorkommt, den besondern Namen der mahlerischen Gedichte gegeben; und sie machen in der That eine eigene Gattung aus. Bey uns hat Haller, so wie in England Thomson, dieselbe empor gebracht. Sie muß aber, wie gesagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts geringschätziges, als eine Hauptsache zu nahe vors Gesicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemählde eine Verwirrung verursache. Die Landschaften nehmen sich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft ist.

In dem epischen Gedichte, und in dem Lehrgedichte dienen einzele Gemählde gar sehr, um dem Ganzen Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine sehr reife Beurtheilungskraft dazu, daß sie nicht zur Unzeit, sondern da angebracht werden, wo sie einem wichtigen Theil der Hauptvorstellung zur Verstärkung dienen. Hierin hat Homer sich als einen Mann von Verstand gezeiget; und es wäre der Mühe werth, daß jemand die einzeln Gemählde der Ilias, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnihmt, und der Würkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung nähme.

Alle über die poetischen Gemählde hier gemachten Anmerkungen können auch auf diejenigen Stellen eines Gedichts oder einer Rede angewendet werden, wo besondere Gedanken näher bestimmt und ausgezeichnet werden. Die schöne Rede, die nicht blos ein Werk des Verstandes, sondern auch des Geschmaks ist, verhält sich zu der blos philosophischen Rede, da es allein um die genaue und methodische Entwiklung der Gedanken zu thun ist, wie die perspektivische Zeichnung einer Landschaft, zu einem Grundriß, oder wie eine gemahlte Landschaft, zu einer Landcharte, die dieselbe Gegend vorstellt. In der Landcharte ist jeder Ort gleich deutlich und in seiner wahren Lage angedeutet; alles ist uns da gleich nahe; in der Landschaft aber fällt jedes so ins Gesicht, wie man es aus einem gewissen Stand und aus einem Gesichtspunkt sieht; das Nahe ist groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich. In einem blos auf den deutlichsten Unterricht abzielenden Vortrag, wie philosophische und mathematische Beweise sind, muß alles gleich deutlich, gleich bestimmt, und, so zu sagen, gleich nahe vor dem Auge liegen, wie die Oerter in einer Landcharte, oder in einem Grundriß; aber das Werk des Redners ist gleichsam perspektivisch entworfen. Die Hauptsache kömmt in die Nähe, wird umständlich gezeich-

gezeichnet und bis auf die kleinsten Theile ausgeführt; die Nebensachen werden flüchtig behandelt, und viele zugleich nehmen wegen der Entfernung nur einen kleinen Raum ein. Also macht auch da, wo keine sichtbaren Gegenstände vorkommen, das Nahe oder Ausführliche eine Art des Gemähldes. Die Gegenstände müssen, so wie im Gemählde, gruppirt seyn, wie schon an einem andern Ort auch erinnert worden (*). Es würde von grossem Nutzen seyn, wenn sich ein verständiger Kunstrichter die Mühe geben wollte, die Theorie dieser rednerischen Perspektiv und der besondern Behandlung der, auf jeden Grund kommenden, Gegenstände besonders auszuarbeiten.

(*) S. Erzählung. S. 353.

Gemählde.
(Musik.)

Man nennt in der Musik diejenigen Stellen einer Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachzuahmen sucht, Gemählde, oder Mahlereyen. Der Wind, der Donner, das Brausen des Meeres oder das Lispeln eines Baches, das Schiessen des Blitzes und dergleichen Dinge, können einigermaassen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verständige und geschikte Tonsetzer es thun. Aber diese Mahlereyen sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüths ausdruken soll. Man kann diese Gemählde mit den falschen Gebehrden unwissender Redner vergleichen, wodurch sie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Grade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleyen die Aufmerksamkeit von der Hauptsach abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird. Gemählde in der Musik sind gerade so hoch zu achten, als blosse Wortspiele in der Rede. Einem Kenner von Geschmak wird allemal übel zu Muthe, wenn er hört, daß solche Dinge, die seinen Geschmak beleidigen, von unverständigen Liebhabern, als vorzügliche Schönheiten gelobt werden.

Gemein.
(Schöne Künste.)

Dasjenige, was den mittelmäßigen Grad der Vollkommenheit, der in den allermeisten Dingen seiner Art angetroffen wird, nicht überschreitet: oder was sich von andern Dingen seiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Das Gemeine ist demnach in allen Dingen das, was in seiner Art am gewöhnlichsten vorkommt; mithin reizet es unsre Vorstellungskraft wenig, und ist dem Aesthetischen entgegen. Gemeine Gedanken, gemeine Gemählde aus der Natur oder den Sitten, gemeine Begebenheiten, sind kein guter Stoff zu Werken der Kunst. Die Kunstrichter rathen deswegen den Künstlern, ihre Materie nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, sondern so viel möglich edle, grosse, neue Gegenstände zu wählen.

Es kann aber eine Sache auf zweyerley Art gemein seyn, entweder in ihrer Natur, oder in ihrem äusserlichen Wesen, mithin in Künsten, in der Art wie sie vorgestellt wird. Ein hoher Gedanke, kann auf eine gemeine Art ausgedrükt werden, und ein gemeiner Gedanke kann durch einen edlen Ausdruk sich über das Gemeine heraus heben.

Der gemeine Stoff ist in Künsten nicht schlechterdings zu verwerfen. Er ist ofte zur Vollständigkeit des Ganzen nothwendig. Es geht z. E. in einem historischen Gemählde, in einem Trauerspiel, in einer Epopee nicht allemal an, jeden einzeln Gegenstand aus der Classe des Edlen zu wählen. Nur muß das Gemeine nicht über die Nothdurft da seyn, daß nicht das ganze Werk dadurch in das Gemeine verfalle. Man muß es vermeiden, so viel man kann, weil es nichts zum Gefallen thut.

Es kann aber ein Werk in Absicht auf die Wahl der Materie gemein, und in Ansehung der Kunst groß und fürtreflich seyn, so wie die historischen Gemählde eines Rembrandts, Teiniers, Gerard Dow und vieler holländischer Meister, welche dennoch hochgeschätzt werden; und wie der Thersites des Homers, der ein gar gemeiner und schlechter Mensch ist, aber unter den Helden gelitten wird, weil ihn der Dichter mit meisterhafter Kunst geschildert hat.

In diesen Fällen aber geht das Gefallen nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Geschiklichkeit des Künstlers. Weil aber diese dasjenige eigentlich nicht ist, warum die Künste vorhanden sind, so beweißt das Gefallen an solchen Werken nichts gegen die Verwerflichkeit des Gemeinen. Man bedauert billig an solchen Werken, daß der Künstler seine

seine grossen Gaben in der Darstellung der Dinge nicht auf edlere Gegenstände verwendet hat.

Doch muß das Gemeine, in so fern es zur Ergänzung des Zusammenhanges dienet, nicht ängstlich vermieden werden. Der welcher glaubt, er dürfe niemals, auch in den Nebensachen etwas Gemeines anbringen, wird leicht gezwungen und verstiegen. Muß man aber gemeinen Sachen aus Noth Platz geben, so müssen sie auch auf eine, ihrem gemeinen Wesen angemessene Art, vorgestellt werden. Es wäre ein weit grösserer Fehler, etwas Gemeines durch einen hohen Vortrag aufzustutzen, als das Hohe gemein zu sagen. Das beste hiebey ist dieses, daß man dem Gemeinen auch nur nothdürftiges Licht und Farben gebe, damit man es nicht zu sehr bemerke und dabey stehen bleibe. So wie ein gemeiner Mensch unter dem Gefolge eines grossen Herren leicht mit durchläuft, ohne anstößig zu seyn, so würde er einen grossen Uebelstand machen, wenn er entweder mitten unter den Grossen und Vornehmen gienge, oder prächtig gekleidet wäre.

Generalbaß.

(Musik.)

Ein Baß mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Tonstüks angeschlagen wird. Er hat eine doppelte Würkung: zuerst läßt er den begleitenden Baß hören, (*) und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, so daß die Modulation durch den Generalbaß bestimmt und vernehmlich wird. Er wird hauptsächlich auf Orgeln und Clavieren gespielt, wo die linke Hand die Baßtöne anschlägt, die rechte aber die dazu gehörige Harmonie, die mit Ziffern, oder andern über die Baßnoten gesetzten Zeichen angedeutet wird (*).

(*) S. Baß.

(*) S. Bezifferung.

Wenn der Baß nicht beziffert ist, so muß der Spieler die obern Stimmen auch vor sich haben, damit er auf jeden Baßton die rechte Harmonie treffe. Zwar können geübte Harmonisten bisweilen, wenn sie den bloßen und nicht bezifferten Baß vor sich haben, den Generalbaß richtig spielen: allezeit aber geht es nicht an, zumal wenn der Tonsetzer künstliche und ungewöhnliche Modulationen angebracht hat.

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, sondern auch jeden Kunstgriff der Modulation wissen, sonst läuft man Gefahr entweder falsche Fortschreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer also den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wissenschaft der Harmonie und der Modulation genau studiren. Und wenn er dieses vollkommen weiß, so hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortschreitung die Quinten und Octaven zu vermeiden, und jede Harmonie rein anzugeben, sondern auch die Hauptstimme durch seine Begleitung gehörig zu heben wissen. Denn der Generalbaß-Spieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher machet die Wissenschaft des Generalbasses einen besondern und weitläuftigen Theil der Musik aus, der von vielen in besondern Werken vorgetragen worden. Das wichtigste und gründlichste Werk darüber ist wol der zweyte Theil von Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, der fast allein dem Generalbaß gewiedmet ist.

Man schreibet die Erfindung des Generalbasses insgemein einem Wälschen, Namens Lodovico Viadana zu, welcher im Jahr 1606 zuerst von diesem Basse soll geschrieben haben. Es ist aber wahrscheinlich mit dieser Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die stufenweise, entstanden, und erst nachdem sie merklich angewachsen, als besondere Erfindungen betrachtet worden. Da die Orgeln sehr alt sind, so ist wahrscheinlich, daß lange vor Viadana, die Orgelspieler nicht blos den Baß und etwa eine Hauptstimme werden gespielt, sondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer Ausfüllung, auch noch andre Intervalle dazu genommen haben. Vielleicht hat Viadana zuerst einige Regeln für ein solches Spielen gegeben, und sich dadurch den Ruhm erworben, daß er die Sache selbst erfunden habe. Von der Bezifferung des Generalbasses ist an einem andern Orte gesprochen worden (*).

(*) S. Bezifferung.

Genie.

(Schöne Künste.)

Es scheinet, daß man überhaupt denjenigen Menschen Genie zuschreibe, die in den Geschäfften und Verrichtungen, wozu sie eine natürliche Neigung zu haben scheinen, eine vorzügliche Geschicklichkeit und mehr Fruchtbarkeit des Geistes zeigen, als andre Menschen. Der Mann von Genie sieht in den

Gegenständen, die ihn intressiren, mehr als andre Menschen, entdeket leichter die sichersten Mittel zu seinem Zwek zu gelangen, findet bey vorkommenden Hindernissen glükliche Auswege, ist mehr als andre Menschen, Meister seiner Seelenkräfte, erkennet und empfindet schärfer, als ein andrer, hat dabey seine Vorstellungen und Empfindungen mehr in seiner Gewalt, da Menschen ohne Genie von den ihrigen geführt und gelenkt werden. Also scheinet das Genie im Grunde nichts anders zu seyn, als eine vorzügliche Grösse des Geistes überhaupt, und die Benennungen ein großer Geist, ein großer Kopf, ein Mann von Genie, können für gleich bedeutend gehalten werden.

Doch erstrekt sich diese Grösse, die sich den Namen des Genies erwirbt, nicht allezeit über jedes Vermögen des Geistes. Es giebt Menschen, in deren Seelen alles Groß ist, wiewol diese höchst selten sind; andere besitzen nur einzele Seelenkräfte in einem sehr hohen Grad, und werden dadurch weit mehr, als andre Menschen, zu gewissen Verrichtungen tüchtig. Man schreibt solchen Menschen nicht schlechtweg Genie, sondern ein besonders Genie für die Sachen zu, für welche sie vorzügliche Fähigkeiten haben.

Ueberhaupt scheinet es, daß in beyden Fällen das Genie eine besondere Leichtigkeit, die Vorstellungen auf einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit, oder nach Beschaffenheit der Sache, der Deutlichkeit zu erheben, mit sich bringe. In der Seele des Mannes von Genie herrscht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenstand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemähld vorstellt, das er leicht übersehen, und darin er jedes Einzele genau bemerken kann. Dieses Licht verbreitet sich bey wenigen glüklichern Menschen über die ganze Seele, bey den meisten aber nur über einige Gegenden derselben. Bey diesem erleuchtet es die obere Gegend des Geistes, wo die allgemeinen und abstrakten Begriffe ihren Sitz haben; bey andern verbreitet es sich über sinnliche Begriffe, oder dringt auch wol bis in die dunklern Gegenden der Empfindungen ein. Dahin, wo dieses Licht fällt, vereinigen sich die Kräfte und Triebfedern der Seele; der Mann von Genie empfindet ein begeisterndes Feuer, das seine ganze Würksamkeit rege macht, er entdeket in sich selbst Gedanken, Bilder der Phantasie und Empfindungen, die andre Menschen in Bewundrung setzen; er selbst bewundert sie nicht, weil er sie, ohne mühesames Suchen, in sich mehr wahrgenommen, als erfunden hat.

Es steht dahin, ob die Philosophie jemals die eigentlichen Ursachen entdeken werde, die das Genie hervorbringen. Den ersten Grund dazu scheinet die Natur dadurch zu legen, daß sie den Menschen, dem sie ein besonderes Genie zugedacht hat, für gewisse Gegenstände vorzüglich empfindsam macht, wodurch geschieht, daß ihm der Genuß dieser Gegenstände einigermaaßen zum Bedürfnis wird. Wir dürfen uns nicht scheuhen, die Anlage zum Genie selbst in der thierischen Natur aufzusuchen, da man durchgehends übereingekommen ist, auch den Thieren etwas dem Genie ähnliches zuzuschreiben. Wir sehen, daß jedes Thier alle Geschäffte, die zu seinen Bedürfnissen gehören, mit einer Geschicklichkeit und mit einer Fertigkeit verrichtet, die Genie anzuzeigen scheinen. Bey dem Thier liegt allemal ein höchst feines Gefühl, eine ausnehmende Reizbarkeit der Sinne zum Grund. Man beraube den Hund seines feinen Geruchs und Gehöres, so nihmt man ihm zugleich auch sein Genie weg. Bey dem Menschen scheinet das Genie eine ähnliche Unterstützung nöthig zu haben. Wie scharf auch immer die Vorstellungskräfte des Menschen seyn mögen, so machen sie das Genie noch nicht aus: es muß irgend eine Reizung hinzukommen, wodurch die Würksamkeit jener Kräfte auf besondere Gegenstände gelenkt und dabey unterhalten wird. Denn was wir hier Vorstellungskräfte nennen, sind, wenn man genau reden will, bloße Vermögen oder bloße Fähigkeiten des Geistes, die erst alsdann würksam werden, wenn ein innerliches oder äußerliches Bedürfniß ihre Würksamkeit erwekt und unterhält.

Seelen von geringer Empfindsamkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Würksamkeit gereizt werden, die keine besondere Bedürfnisse haben, solche Seelen sind bey dem größten Verstand ohne Genie; denn dieser große Verstand muß durch das Bedürfniß in Würksamkeit erhalten werden. Die verschiedenen Vermögen der Seele liegen in einer schlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung sie reizt, und dann würken sie, so lange diese Empfindung vorhanden ist. So wie das schlaueste und lebhafteste Thier, wenn es über alle seine Bedürfnisse bis zur Sättigung befriediget ist, in einer dummen Trägheit ausgestrekt liegt, so sinken auch alle Kräfte des

des Geistes, so viel Stärke sie auch sonst haben, in schläfrige Unthätigkeit, wo nicht der empfindsame Theil der Seele durch etwas gereizt wird, und sie zur Würksamkeit auffodert.

Wo demnach zu den vorzüglichen Vorstellungskräften der Seele, ein bestimmtes inneres Bedürfniß derselben hinzukömmt, das ihnen die rechte Würksamkeit giebt, da zeiget sich das Genie, und es bekömmt seine besondere Bestimmung von der Art des Bedürfnisses. Der Mensch von Verstand und lebhafter Einbildungskraft, dessen Hauptbedürfniß die Liebe ist, wird, nach dem besondern Grad dieses Bedürfnisses, ein galanter oder zärtlicher Liebhaber, ein Muster und ein Genie in seiner Art, so wie der Mensch von Verstand und lebhafter Phantasie, dessen Seele einen vorzüglichen Gefallen an der Schönheit sichtbarer Formen hat, ein grosser Zeichner und ein Genie in dieser Gattung wird. Zum Genie wird also auch warme Empfindung erfodert, ohne welche der Geist nie würksam genug ist. Wo eine solche Empfindung bey Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes nur vorübergehend ist, da äussern sich auch vorübergehende Würkungen des Genies; die aber, deren Empfindungen herrschend worden, sind die eigentlichen Genien jeder Art.

Ein Mann von Verstand kann auch wol ohne Empfindung, oder innerliches Bedürfniß, aus Mode, oder aus Lust zur Nachahmung, oder aus andern außer der Empfindung liegenden Veranlasungen, sich in Geschäfte einlassen, die andre aus Triebe des Genies thun. Aber alles Verstandes ungeachtet wird er weit hinter dem wahren Genie zurüke bleiben; man wird das Veranstaltete, von kalter Ueberlegung herkommende und etwas steife Wesen gewiß in seinem Werk entdeken; er wird sich in dieser Art, als einen Mann von Verstand und Ueberlegung, aber nicht, als ein Genie zeigen; man wird merken, daß sein Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben. Wer ohne das würkliche Gefühl einer in dem Blute sitzenden Liebe, an der Seite einer Schönen den Liebhaber spielt, wird sich allemal, als einen Comödianten, oder als einen Geken zeigen: eben so wird auch der, welcher Werke des Genies ohne Genie nachahmet, sich gar bald verrathen.

Diesen Anmerkungen zu Folge wären eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte, mit einer besondern Empfindsamkeit für gewisse Arten der Vorstellungen verbunden, nothwendige Bedingungen zu Hervorbringung des Genies. Damit wir uns nicht allzuweit ausdähnen, wollen wir diese allgemeine Bemerkung nur auf die Arten des Genies anwenden, die sich in den schönen Künsten äussern.

Jede der schönen Künste hat etwas auf die äussern Sinnen würkendes zum Grunde. Wär' unser Ohr nichts als eine Oeffnung, das dem todten Schalle den Eingang in die Seele verstattete, und unser Auge nichts, als ein Fenster, wodurch das Licht fällt, so würde die Musik nichts, als eine blosse Rede, und die Mahlerey eine blosse Schrift seyn. Daß das Gehör durch Harmonie und Rhythmus, das Aug durch die Harmonie der Farben und Schönheit der Formen gerührt wird, macht, daß die Musik und die Mahlerey schöne Künste sind. Für den Menschen, dessen Ohr durch Harmonie und Rhythmus nicht gereizt wird, ist die Musik ein blosses Geräusch. Hieraus läßt sich abnehmen, auf was für einen Grund das, jeder Kunst überhaupt eigene Genie, beruhe. Es stützet sich auf eine besondere Reizbarkeit der Sinnen und des Systems der Nerven. Der, dessen Ohr von der im Tone liegenden Kraft dergestalt gereizt wird, daß das Vergnügen, das er daraus empfindet, eine Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Musik; wer von der Harmonie der Farben so lebhaft gerührt wird, daß er ein vorzügliches Vergnügen daran hat, der hat das Genie des Coloristen; und wen die Harmonie und der leidenschaftliche Ton der Rede in Empfindung bringt, der hat die Anlage zum poetischen Genie. Aber diese verschiedenen Gattungen der Reizbarkeit machen nur noch das mechanische Genie des Künstlers aus, das noch immer nahe an den Instinkt der Thiere gränzet. Der Künstler, der dieses Genie allein hat, ist nur in dem Mechanischen der Kunst glüklich; aber darum hat sein Werk noch den Geist nicht, wodurch es bestimmte Würkung auf die Gemüther der Menschen macht, die selbst keine Künstler sind. Ein Tonstük kann an Harmonie und Rhythmus gut, und doch ohne Kraft des Ausdruks seyn, so wie ein Gedicht von der schönsten Versification sehr unbedeutend seyn kann.

Der grosse Künstler, der unter den Genien, die in der Geschichte des menschlichen Geistes als Sternen der ersten Grösse erscheinen, einen Platz bekommen soll, muß wie Homer, wie Phidias oder wie

Händel, außer dem, seiner Kunst eigenen Genie, ein großes philosophisches Genie besitzen; muß ein Mann seyn, der, wenn er auch den Geist seiner Kunst nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre. Dieses allgemeine, philosophische Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunstgenie nach dem, der Kunst eigenen, Geiste bearbeitet. Dadurch entstehen die herrlichen Werke der schönen Künste, die nicht nur der Künstler, sondern jeder Mensch von Gefühl und Verstand bewundert.

Das Genie eines jeden Künstlers muß also nach einem doppelten Maaßstab gemessen werden; an dem einen mißt man seine Kunst, und an dem andern seine Materie. Anakreon hatte das Genie der Kunst vielleicht in so hohem Grad, als Homer, beyde sind große Dichter; aber an den Maaßstab der allgemeinen menschlichen Größe gebracht ist der eine ein Held, und der andre ein angenehmer Knabe. So haben Raphael und Callot das Genie der zeichnenden Kunst beyde in hohem Grad, aber der eine hatte dabey eine große Seele, der andre blos eine höchst lebhafte, aber spielende Phantasie.

Das bloße Kunstgenie kann wieder seine mannigfaltigen Bestimmungen haben. Das empfindende Aug wird nicht allemal durch jede Schönheit gereizt; dieser Mensch wird durch die Schönheit der Formen entzüket, der, blos durch den Glanz der Farben; jener wird ein Phidias, dieser ein Titian. In der Musik wird ein Ohr vorzüglich durch Harmonie gereizt, ein anders durch Gesang. Und diese Verschiedenheit findet sich auch in dem außer der Kunst liegenden Genie der Menschen. Es giebt, wie schon oben angemerkt worden, Seelen, in denen es überall hell, und andre, wo das Licht nur auf einzele Gegenden eingeschränkt ist.

Diese wenigen Betrachtungen über das Genie geben doch einige Aufklärung über die ungemeine Mannigfaltigkeit des Genies, das sich in den schönen Künsten äussert. Fällt das bloße Kunstgenie in eine gemeine Seele, die ausser der Kunst ohne Größe ist, so kann es doch Werke hervorbringen, die von eigentlichen Liebhabern der Kunst bewundert werden. Es giebt Dichter, die nicht viel mehr als Versmaschinen, Tonkünstler, die Notenmaschinen sind: und so hat nicht nur jede Kunst, sondern bald jeder einzele Zweyg derselben, Männer gezeuget, die durch blosen Instinkt einen oder mehrere mechanische Theile mit bewundrungswürdiger Geschiklichkeit ausgeübt haben. Wie viel Coloristen hat man nicht, die weder von Zeichnung, noch von Schönheit den geringsten Begriff haben? Wir wollen die Werke dieser blos durch den Instinkt gebildeten Künstler den Liebhabern gern als kostbare Kleinodien, womit sie ihre Cabinetter ausschmüken, überlassen.

Das Genie der Menschen ist auch ausser der Kunst so mannigfaltig, als die verschiedenen Gegenstände selbst, an denen man Geschmak findet. Wenn man den natürlichen Geschmak an ganz abgezogenen und bis zur größten Deutlichkeit entwikelten Begriffen, und an Wahrheiten, die durch strenge Vernunftschlüsse bewiesen werden, ausnihmt, so kann jede andre Gattung des Genies sich mit einem besondern Kunstgenie vereinigen, und daher entstehet die große Mannigfaltigkeit in den Charakteren der Künstler. Ein Mensch hat vorzüglich an sittlichen Gegenständen ein Wohlgefallen, einen andern reizen nur leidenschaftliche Scenen; bey diesem ist blos die Einbildungskraft reizbar, und der findet vorzüglichen Geschmak an sinnlich erkannten philosophischen Wahrheiten. Man verbinde die vielerley Arten des daher entstehenden Genies, mit den verschiedenen Arten des Kunstgenies, so bekömmt man eine große Mannigfaltigkeit an Künstlern von Genie, deren jeder seinen eigenen unterscheidenden Charakter hat. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit des Genies haben wir nicht an Dichtern, vom Homer bis zum Anakreon? Und an Mahlern, vom Raphael bis zum Bluhmenmahler Huysum?

Es würde angenehm seyn, und zu näherer Kenntnis des menschlichen Genies ungemein viel beytragen, wenn Kenner aus den berühmtesten Werken der Kunst das besondere Gepräg des Genies der Künstler mit psychologischer Genauigkeit zu bestimmen suchten. Man hat es zwar mit einigen Genien der ersten Größe versucht, aber was man in dieser Art hat, ist nur noch als ein schwacher Anfang der Naturhistorie des menschlichen Geistes anzusehen.

Gesang.

Es ist nichts leichters, als den Unterschied zwischen Gesang und Rede zu fühlen; gleichwol sehr schwer ihn zu beschreiben. Beyde sind eine Folge verschiedener Töne, die sich so wol durch Höhe und Tiefe, als durch ihre besondere Bildung von einander un-

terscheiden. Doch scheinet es, daß die Töne, die den Gesang ausmachen, sich durch etwas Anhaltendes und Nachschallendes von den Tönen der Rede unterscheiden. Diese werden durch einen schnellen Stoß gleichsam aus der Kehle heraus geworfen; jene durch einen anhaltenden Druk heraus gezogen. Diese prägen dem Gehör eine bestimmtere Empfindung von ihre Höhe, ihrer Bildung und ihrem Verhältnis unter einander ein, als jene. Da man aber den Unterschied zwischen Gesang und Rede klar genug fühlet, so verliert die Musik nichts dadurch, daß man ihn nicht deutlich entwikeln kann.

Der Gesang ist dem Menschen so wenig natürlich als die Rede: beyde sind Erfindungen des Genies, jene durch das Bedürfniß, diese vermuthlich durch Empfindungen, veranlaßet. Es ist sehr schweer die verschiedenen Schritte anzugeben, die das Genie hat thun müssen, um diese Erfindungen zu Stande zu bringen. Ganz unwahrscheinlich ist es, daß der Mensch durch Nachahmung der singenden Vögel auf den Gesang gekommen sey. Die einzeln Töne, woraus der Gesang gebildet ist, sind Aeusserungen lebhafter Empfindungen; denn der Mensch, der Vergnügen, Schmerz oder Traurigkeit durch Töne äussert, dergleichen die Empfindung, auch wider seinen Willen, von ihm erpreßt, läßt nicht Töne der Rede, sondern des Gesanges hören. Also sind die Elemente des Gesanges nicht so wol eine Erfindung der Menschen, als der Natur selbst. Wir werden Kürze halber diese, von der Empfindung dem Menschen gleichsam ausgepreßte Töne, leidenschaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erweken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Itzt sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen: die leidenschaftlichen Töne sind natürliche Zeichen der Empfindungen. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne, den Gesang.

Der Mensch ist natürlicher Weise geneigt so wol den vergnügten, als den traurigen Empfindungen, zumal, wenn sie von zärtlicher Art sind, nachzuhängen, und sich in denselben gleichsam einzuwiegen. Nun scheinet das Gehör gerade derjenige von allen Sinnen zu seyn, der zu Reizung und Unterhaltung der Empfindungen gemacht ist. Wir sehen, daß Kinder, die noch nichts von Gesang wissen, wenn sie in vergnügter oder trauriger Laune sind, sich durch dazu schikende Töne darin unterhalten. Durch diese Töne hat die Laune etwas Körperliches, woran sie sich festhalten und wodurch sie sich eine Fortdauer verschaffen kann. Daraus läßt sich einigermaaßen begreifen, wie der Mensch, bey gewissen Empfindungen, eine Reyhe singender Töne bildet, und sich dadurch in dem Zustand einer, ihn beherrschenden Laune, unterhält.

Dieses allein macht aber den Gesang noch nicht aus; denn erst, wenn abgemessene Bewegung und Rhythmus zu dem vorhergehenden hinzukömmt, entsteht der eigentliche Gesang. Auch diese scheinen, so wie die leidenschaftlichen Töne, in der Natur der Empfindungen ihren Grund zu haben. Eine bloße Wiederholung solcher Töne ist nicht hinreichend, das Nachhängen der Empfindung und das Beharren in derselben zu bewürken; dieses thut eine gleichförmig anhaltende Bewegung besser. So wie das Wiegen die Sammlung der Lebensgeister zur Ruhe befördert, und den Geist in dem Zustande, darin er einen Gefallen hat, unterhält, so giebt es ähnliche Bewegungen, wodurch andre Empfindungen fortdaurend unterhalten werden. Dieses fühlt auch der rohe unachtsame Mensch, und das noch nicht nachdenkende Kind. Man sieht, daß beyde mit der Wiederholung leidenschaftlicher Töne, eine gewisse gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederholtes Hin- und Herwanken desselben verbinden, worin ohne Zweifel der natürliche Ursprung des Takts zu suchen ist. Nichts ist bequämer, uns eine Zeitlang in denselben Empfindungen zu unterhalten, als eine gleichförmige, in gleiche Glieder abgetheilte, Bewegung, wodurch die Aufmerksamkeit auf denselben Gegenstand festgehalten wird. Und so läßt sich einigermaaßen der Ursprung des Gesanges begreifen, den man durch eine, in bestimmter einförmiger Bewegung fortfliessende Folge leidenschaftlicher Töne, erklären kann. Bey allen Nationen, selbst denjenigen, die dem Stande der Wildheit noch am nächsten kommen, findet man Tanzgesänge von genau bestimmtem Takt und Rhythmus: und diese Beobachtung bestätiget das, was wir vom Ursprung des Gesanges angemerkt haben. Es ist zum Gesang nicht nothwendig, daß die Töne von menschlichen Stimmen angegeben werden, denn auch einer bloßen Instrumentalmelodie giebt man den Namen des Gesanges, so daß die Wörter, Gesang und Melodie, meisten-

theils gleichbedeutend sind. Aber der Gesang der menschlichen Stimme ist freylich der ursprüngliche und vollkommenste, weil er jedem Ton auf das genaueste die besondere Bildung, die der Affekt erfodert, geben kann; da einige Instrumente, wie das Clavier, ihn gar nicht modificiren können, andre aber es doch weit unvollkommener thun, als die Kehle des Sängers.

Die wesentliche Kraft der Musik liegt eigentlich nur im Gesang; denn die begleitende Harmonie hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, wenig Kraft zum Ausdruk: sie dienet blos den Ton anzugeben und zu unterstützen, die Modulation merklicher zu machen, und dem Ausdruk mehr Nachdruk und Annehmlichkeit zu geben. Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeusserungen einer empfindenden Seele erkennt. Der Mensch hat drey Mittel seinen Gemüthszustand an den Tag zu legen; die Rede, die Mine nebst den Gebehrden, und die leidenschaftlichen Töne. Das letzte übertrift die andern an Kraft sehr weit, und dringet schnell in das innerste der Seele.

Fortius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta. (†)

Daher hat der Gesang über alle Werke der Kunst den Vorzug, um Leidenschaft zu erweken. Die Zeichnung giebt uns Kenntnis der Formen, und der Gesang erwekt unmittelbar das Gefühl der Leidenschaft. Hiervon ist aber an einem andern Ort ausführlicher gesprochen worden. (*) Hier wird dieses nur darum angeführt, um den Tonsetzer, der dieses liest, zu überzeugen, daß er sein grösstes Verdienst durch den Gesang erwerben müsse. Er muß ein reiner Harmoniste seyn, aber blos um seinem Gesang die völlige Reinigkeit zu geben. Da aber diese ohne den Ausdruk zu nichts dienet, so muß sein grösstes Studium auf den leidenschaftlichen Gesang gerichtet seyn. Melodie, Bewegung und Rhythmus sind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu setzen: wo diese fehlen, da ist die höchste Reinigkeit der Harmonie eine ganz unwürksame Sache.

(*) S. Musik.

Wir rathen deswegen den jungen Tonsetzern, nicht alle ihre Zeit auf das Studium der Harmonie zu wenden, sondern den Gesang, als die Hauptsach ihrer Kunst anzusehen. Melodische Schönheiten muß das Genie ihnen eingeben; aber um eine völlige Kenntnis von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beyde in seine Gewalt zu bekommen, dazu wird Arbeit und Studium erfodert. Die Tanzmelodien verschiedener Nationen enthalten beynahe alle Arten der Bewegung und des Rhythmus, und nur der, welcher sich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Meister im Gesang werden.

Von dem Vortrag des Gesanges, wird in einem besondern Artikel gesprochen. (*)

(*) S. Singen.

Geschmak.

(Schöne Künste.)

Der Geschmak ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nihmt man das Wort in einem engern Sinn, nach welchem man nur den Menschen Geschmak zueignet, bey denen dieses Vermögen sich schon zu einer gewissen Fertigkeit entwikelt hat.

Man nennet dasjenige Schön, was sich, ohne Rüksicht auf irgend eine andre Beschaffenheit, unsrer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll. (*) Also vergnügt das Schöne nicht deswegen, weil der Verstand es vollkommen, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt, weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeiget. Der innere Sinn, wodurch wir diese Annehmlichkeit geniessen, ist der Geschmak. Wenn die Schönheit, wie an seinem Orte bewiesen wird (*), etwas Würkliches ist, und nicht blos

(*) S. Schön.

(*) S. Schön.

(†) Horaz sagt segnius, aber er redet von der gemeinen Sprache. Des Dichters Anmerkung wird sehr zur Unzeit angeführt, um die Kraft der Mahlerey über die Musik damit zu beweisen. Horaz sagt in dieser Stelle, die Sachen, die man sehe, machen stärkern Eindruk, als die, welche man nur aus Erzählungen oder Beschreibungen vernehme, und dieses ist völlig richtig: wir sagen, daß überhaupt die Seele durch das Gehör stärker, als durch das Gesicht gerührt werde, und auch dieses ist wahr. Die gebrochenen Töne, die der Schmerz einem leidenden Menschen ausprest, dringen stärker in uns, als die Leidenankündigenden Gesichtszüge.

blos in der Einbildung besteht, so ist auch der Geschmak ein in der Seele würklich vorhandenes und von jedem andern unterschiedenes Vermögen; nämlich das Vermögen das Schöne anschauend zu erkennen, und vermittelst dieser Kenntnis Vergnügen davon zu empfinden. So weit sich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, so weit kann man auch die Natur des Geschmaks deutlich erkennen. Da die hieher gehörigen Betrachtungen in dem Artikel Schönheit vorkommen, so schränken wir diesen blos auf dasjenige ein, was die Würkungen des Geschmaks betrifft.

Man kann dieses Vermögen der Seele in einem zweyfachen Gesichtspunkte betrachten; würkend, als ein Werkzeug des Künstlers, womit er wählt, ordnet und auszieret; bey dem Liebhaber ist es genießend, indem es Vergnügen erwekt, und das Gemüth fähig macht, die Werke der schönen Künste zu nutzen.

Der Künstler von Geschmak sucht jedem Gegenstand, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft sich lebhaft darstellende Form zu geben, und hat hierin die Natur zu seiner Vorgängerin, die nicht zufrieden ist, ihre Werke vollkommen und gut zu machen, sondern überall Schönheit der Formen, Annehmlichkeit der Farben, oder doch genaue Uebereinstimmung der Form mit dem innern Wesen der Dinge, zu erhalten sucht.

Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesentlichen Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmak aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst. Das Haus, in welchem alles, was zur Wohnung und zu den täglichen Verrichtungen dienet, vorhanden ist, wird dadurch, daß ein Mann von Geschmak alle diese Theile angenehm zusammen vereiniget, daß er dem Ganzen ein gefälliges Ansehen, und jedem Theile, nach Maaßgebung seines Ranges und Orts, eine schikliche Form giebt, zum Werk der schönen Baukunst. Die Rede, in welcher man alles sagt, was zum Endzwek dienet, wird durch eine gefällige Anordnung der Haupttheile, durch die schöne Wendung einzeler Gedanken, durch Harmonie und andre sinnliche Kraft des Ausdruks, zum Werk der Beredsamkeit.

Eigentlich macht also der Geschmak, der zu Verstand und Genie hinzukömmt, den Künstler aus. Jene höhere Gaben allein machen den geschickten, den verständigen, den erfindungsreichen Mann, nur nicht den Künstler aus. Aber der Geschmak allein, wo er nicht von Verstand und Genie begleitet ist, kann nie den grossen Künstler ausmachen. Denn da, wo der Stoff selbst keinen Werth hat, hilft die schöne Form wenig. Man trifft bisweilen Menschen an, deren Seelen blos Phantasie von Geschmak begleitet, sind, und denen es am Verstande fehlet; Menschen, die nie auf etwas anders, als auf Schönheit sehen, die, durch das schöne Kleid völlig befriediget, nie auf die bekleidete Sach Acht haben. Dieser Charakter macht die feinen und geschmakvollen Tändler aus, dergleichen man in allen schönen Künsten hat. Sie sind die Zierrathen des menschlichen Geschlechts. Ihre Werke dringen nie durch die Phantasie hindurch, und lassen den Verstand und das Herz in völliger Ruh.

Auch dem glänzendesten Witz, sagt Young, sollte es nicht erlaubt seyn, in sich selbst verliebt, seine Annehmlichkeiten in der eitelen Quelle des Nachruhms (der Presse) zu bewundern, wenn er auf nichts, als seine Schönheit stolz seyn kann. Er sollte, wie Brutus, sein geliebtestes Kind dem heiligen Intresse der Tugend und dem würklichen Dienst des menschlichen Geschlechts aufopfern.

Man sieht auf der andern Seite, daß Männer von Verstand und Genie, denen es am Geschmak fehlet, sich zu den Künstlern gesellen; aber ihre Werke sind nie wahre Werke der schönen Kunst. Sie können in Gedanken und Erfindung fürtrefflich seyn, aber die Würkung, die man von den Werken der Kunst erwartet, haben sie nicht. Künstler von höheren Gaben, ohne Geschmak, sind, was im gemeinen Leben verständige und redliche Männer, die durch ein finsteres, steifes Wesen andre abschreken, von ihrem guten Verstand und Herzen Gebrauch zu machen. Also macht die Vereinigung jener höhern Gaben mit dem Geschmak, den wahren Künstler.

Es ist angemerkt worden, daß das eigentliche Schöne in der angenehmen Form bestehe. Man dähnet aber den Begriff desselben auch weiter aus, und nennt auch ofte das, was eine merkliche, sinnliche Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit hat, so gar das Gute, in so fern es dem anschauenden Erkenntnis klar einleuchtet, Schön. (*) Der Geschmak in seinem weitesten Umfange geht also auch auf dieses Schöne. Er giebt den Vorstellungen nicht nur eine schöne Form, sondern verbindet mit der-

(*) S. Schön.

derselben auch das Schöne, das aus dem Gebiethe des Wahren und Guten genommen ist, auf eine so unzertrennliche Weise, daß der mit diesem Geschmak ausgebildete Gegenstand auf einmal den Verstand, die Einbildungskraft und das Herz einnihmt. Wie man der menschlichen Bildung erst alsdann die höchste Schönheit zuschreibt, wenn ein lebhafter Geist nebst einem edlen Herzen in der schönen Form gleichsam durchscheinen, so erreichen auch die Werke der Kunst erst alsdann die höchste Schönheit, wenn die angenehme Form durch Reizungen einer höhern Art ein noch stärkeres Leben bekömmt.

Also zeiget sich der Geschmak nur alsdenn in seiner höchsten Vollkommenheit, wenn er von scharfem Verstande, feinem Wiz und von edlen Empfindungen begleitet wird. Ein Werk der Kunst, das die Phantasie auf das vollkommenste, oder auf die angenehmste Weise beschäftiget, scheinet denn doch immer noch etwas Leeres zu haben, wenn der Verstand und das Herz dabey müßig bleiben. Man glaubt einiger maaßen zu fühlen, daß die Phantasie die Oberfläche der Seele einnehme, da der Verstand und die Empfindungen in der Tiefe derselben ihren Siz haben. Soll die ganze Seele von der Schönheit eines Werks durchdrungen werden, so muß keine Sayte derselben unberührt bleiben. Der Geschmak des Künstlers muß nicht blos auf das eigentliche Schöne, sondern auf jede Art des uneigentlich Schönen gerichtet seyn, das im Grund aus Wahrheit, Richtigkeit, Schiklichkeit, Wolanständigkeit und edlem Wesen entsteht. Das Werk, das von dem vollkommensten Geschmak bearbeitet worden, hat, wie die Schönheit des menschlichen Körpers, eine schöne Form, der jede Art der Kraft so eingewürkt ist, daß alles zusammen ein einziges unzertrennliches Ganzes ausmacht, das den Kenner, der es erblikt, auf einmal von allen Seiten reizt, und jedes Vermögen, jede Triebfeder der Seele in Würksamkeit sezet. Daher entsteht denn das innige Wolgefallen, welches empfindsame Seelen an solchen Werken haben.

Hieraus ist zu sehen, daß der Geschmak in seiner ganzen Ausdähnung ein feines Gefühl in allen Nerven der Seele zum Grund habe: oder ohne Metapher zu reden; daß jedes Vermögen der Seele, es gehöre zum Verstand, zur Einbildungskraft oder zu dem Herzen, das seinige dazu beytragen müsse. Die Stärke und große Würksamkeit aller dieser Vermögen, macht den grossen Geist aus; die Feinheit und Schärfe derselben, den Mann von Geschmak; wenn er nur im Stand ist, alle diese Vermögen auf einmal in Würksamkeit zu unterhalten. Denn nur die Vereinigung derselben bildet Werke von vollkommener Schönheit. Wie das Auge auf einen Blik die Lage, die Gestalt, die Größe, die Farben, das Helle und Dunkele, an einem sichtbaren Gegenstand erblikt, und sich von allen diesen Dingen zusammen ein einziges Bild macht, so empfindet der Geschmak durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beschaffenheit einer Sache, in so fern sie sinnlich erkennt werden kann, gehört. Er faßt schnell und wie durch eine einzige Würkung, was die genaue Untersuchung langsam entdeken würde. Also ist auch sein Einfluß bey Bildung der Werke der Kunst sehr viel schneller, als die Kenntnis der Regeln, und weit sicherer, weil er das Ganze auf einmal umfaßt.

Der Mann von Geschmak faßt zusammen, was der spekulative, untersuchende Kopf aus einander legt und zergliedert. Daher diejenigen, die sich auf höhere Wissenschaften legen, wo man nothwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muß, selten viel Geschmak haben. Hingegen haben Menschen von feinen Fähigkeiten, die ihr Leben in Geschäften zu bringen, wo man meistentheils viel Umstände auf einmal übersehen, und mehr aus anschauenden, als völlig entwikelten Einsichten, handeln muß, weit mehr Anlage zum Geschmak. Einem spekulativen Kopf ist alles wichtig, was er ganz deutlich erkennt, einem praktischen aber das, dessen Würkung sich weit erstrekt: jener fällt in Sachen des Geschmaks leicht auf Spitzfindigkeit, dieser verachtet sie und findet das Brauchbare.

Bis dahin haben wir den Geschmak, als eine dem Künstler nothwendige Eigenschaft betrachtet: izt wollen wir ihn überhaupt, als eine Fähigkeit des Geistes ansehen, deren Anlage, so wie die zur Vernunft und zum sittlichen Gefühl, sich bey allen Menschen findet.

Ob man gleich die Vernunft, das sittliche Gefühl und den Geschmak, als drey völlig von einander verschiedene Vermögen des Geistes ansieht, durch deren Anwachs und Entwiklung der Mensch allmählig vollkommener wird, so sind sie im Grund ein und dasselbe Vermögen auf verschiedene Gegenstände angewendet. Die Vernunft ist Ueberlegung und Scharf-

Scharfsinnigkeit auf Betrachtung der Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit angewendet; eben diese Gaben des Geistes auf Betrachtung des Schönen und Angenehmen gerichtet, bilden den Geschmak, und auf das sittliche Gute angewendet, das sittliche Gefühl. Dieselben Anlagen, wodurch der Mensch zur Vernunft kömmt, bringen ihn auch zum Geschmak und zum sittlichen Gefühl.

Die Vernunft giebt ihm die Fähigkeit zur Ausrichtung seiner Geschäfte; sie ist es, die überall die Mittel erfindet, zum Endzwek zu gelangen; das sittliche Gefühl macht ihn zu einem guten und liebenswürdigen Menschen, der zum gesellschaftlichen Leben die Gesinnungen hat, wodurch die Menschen mit einander vereiniget und zu gegenseitiger Hülf und Zuneigung verbunden werden; der Geschmak streuet über Vernunft und Gefühl Annehmlichkeit, giebt beyden eine einnehmende Kraft, auf die Gemüther zu würken. Also kann der Mensch nur durch Vereinigung dieser drey Gaben des Himmels zur Vollkommenheit gelangen. Jederman sieht die Wichtigkeit der Cultur der Vernunft und des sittlichen Gefühls ein, aber wenige kennen den grossen Werth des Geschmaks. Man wird deswegen die hierüber folgenden Anmerkungen nicht für überflüssig halten.

Es wird an einem andern Orte dieses Werks deutlich gezeiget, daß die schönen Künste eines der vornehmsten Mittel sind, alle nützliche Kenntnis und guten Gesinnungen unter den Menschen auszubreiten, jede nützliche Wahrheit und jede gute Empfindung, als eine lebendige und würksame Kraft in seine Seele zu pflanzen. (*) Ein Schriftsteller von Geschmak stellt jede gemeinnützige Wahrheit auf das begreiflichste und lebhafteste vor Augen, und weiß sie in der angenehmsten Form dem Geiste so einzupfropfen, daß sie darin wächst und Früchte trägt. Die ganze Cultur der Vernunft wird durch ihn befördert, weil er den nützlichsten Wahrheiten die wahre Faßlichkeit und Kraft geben kann. Dem guten Geschmak philosophischer, moralischer und politischer Schriftsteller, ist es zu zuschreiben, daß ein Volk vor dem andern einen höhern Grad der Erkenntnis und Vernunft besitzt. Eben dieses gilt auch von der sittlichen Empfindung, die vom Geschmak ihre Reize bekömmt.

(*) S. Art. Künste.

Aber alle diese Bemühungen der Künstler wären vergeblich, wenn nicht der Saamen des guten Geschmaks bey denen vorhanden wäre, für welche sie arbeiten. Je mehr der Geschmak unter einer Nation ausgebreitet ist, je fähiger ist sie auch unterrichtet und gebessert zu werden, weil sie das Einnehmende in dem Wahren und Guten zu empfinden vermag. Man weiß nicht, wie man einem Menschen ohne Geschmak beykommen soll, um ihm Liebe für das Wahre und Gute beyzubringen. Er ist allezeit in dem Fall, in welchem sich das römische Volk bey jener Gelegenheit befand, da der ältere Cato sich vergeblich bemühte, ihm heilsame Vorschläge zu thun, und da ihn Niemand hören wollte, weil, wie er sagte, *der Magen in der That keine Ohren hat.*

Der Geschmak ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; also würket er natürlicher Weise Liebe für dasselbe. Zugleich erwekt er ein so richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Uebereinstimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es seyn möge, eine natürliche Würkung desselben ist. Der Mensch, in dessen Seele der gute Geschmak seine völlige Bildung erreicht hat, ist in seiner ganzen Art zu denken und zu handeln gründlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menschen. Er ist einer so beständig anhaltenden Aufmerksamkeit auf Ordnung, Schiklichkeit, Wolanständigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was diesem entgegen ist, verachtet. Ihm ekelt vor allem Spitzfündigen, Sophistischen, Gezwungenen und Unnatürlichen, in Gedanken und Handlungen.

Diese schätzbare Würkung aber thut freylich der gute Geschmak nur, wenn er in seinem ganzen Umfange gebildet ist, dem man deswegen auch den Namen des grossen Geschmaks beylegt. Menschen, denen gar nichts wichtig ist, als was die Phantasie reizt, die keine Schönheit kennen, als die sich in niedlichen Formen und anmuthigen Farben zeiget, die nur an dem Kleinen, Subtilen und Rafinirten einen Wolgefallen haben, geniessen von ihrem kleinen Geschmak jene wichtigere Früchte nicht. Sie werden vielmehr, wie die Schwälger, die immer auf höhere Reizungen der Speisen raffiniren, verwöhnt, und verlieren den Geschmak an den einfachen Schönheiten der Natur. Der Geschmak kann eben so gut, als der Verstand, in Sophisterey fallen. Man weiß, auf was für nichtswürdige Kleinigkeiten die größten Genie unter den Scholastikern ihren sonst

sonst scharfen Verstand angewendet haben. Auch die Künste haben ihre Scholastiker, denen Genie und Geschmak nur auf geschraubten Wiz, auf subtile Phantasien und geistreiche Tändeleyen geht, die den Leckerbissen gleichen, die zwar die Zunge reizen, aber dem Körper keine Nahrung geben.

So fürtreffliche Würkungen der grosse Geschmak hat, so schädlich ist dieser kleine und blos subtile Geschmak. Das Volk, bey dem er überhand genommen hat, ist verlohren; denn es ist blos an artige Kleinigkeiten gewöhnt, legt den unnüzesten Dingen, wenn sie nur die Phantasie reizen, einen hohen Werth bey; der schlechteste Mensch, wenn er nur wizig und in Kleinigkeiten sinnreich ist, wird für einen grossen Mann gehalten; selbst das Laster wird rühmlich, wenn es nur in einer geistreichen Gestalt erscheinet. Wie die Spartaner ihre jungen Leute wegen begangener Diebstähle lobten, wenn sie nur sie mit solcher Geschiklichkeit verübten, daß man sie nicht dabey betroffen hatte; so ist bey den raffinirten Wollüstlingen des Geschmaks alles Lobenswerth, was wizig und fein ist. Dadurch verliert das Gemüth alle Stärke, und wird von dem Grossen und Erhabenen, das die spizfündige Phantasie weniger rührt, abgezogen. Ein wiziges und schalkhaftes Lied, wird der wichtigsten Rede vorgezogen; ein Mensch, der wie Sokrates denkt und redet, macht gegen einen Petronius schlechte Figur, und Anakreon ist eine wichtigere Person, als Xenophon.

Man siehet hieraus hinlänglich, daß die Bildung des Geschmaks eine grosse Nationalangelegenheit sey. Vernunft und Sittlichkeit sind zwar die ersten Bedürfnisse des Menschen, der sich aus dem Staub empor heben und seine Natur erhöhen will; aber diese Erhebung vollendet der Geschmak, der beydes Vernunft und Sittlichkeit vervollkommnet, der Anmuth und Gefälligkeit über die Handlungen und über das ganze Leben verbreitet, und überhaupt das Gemüth für das Gute und Böse empfindsamer macht. Man hat ihm mehr, als den höhern Wissenschaften zu danken. Diese haben unmittelbar einen geringen Einfluß auf die Milderung des Charakters und der Sitten; von dem Geschmak aber kann man mit völliger Wahrheit sagen, er lasse dem Menschen nichts von seiner natürlichen Rohigkeit, und mache ihn für alles Gute empfindsam. So wie es ein Vergnügen ist in Führung solcher Geschäfte, wozu Verstand und genaue Beurtheilung der Dinge vorzüglich nöthig sind, mit verständigen Menschen zu thun zu haben, die gleich alles fassen; so ist es in Dingen, wo es mehr auf ein feines Gefühl ankömmt, angenehm, Menschen von Geschmak vor sich zu haben, weil sie leicht jedes Gute und jedes Wolanständige empfinden; da der Mangel des Geschmaks jeden Eingang, wodurch man sonst in die Herzen der Menschen dringt, verschließt. Fast noch schlimmer ist ein falscher oder kleiner Geschmak; denn wo dieser einmal sich der Gemüther bemächtiget hat, da richtet man weder mit Beredsamkeit, noch mit Poesie, noch mit Musik, oder irgend einer andern der schönen Künste, etwas aus. Man hat mit Sophisten zu thun, die sich durch keine Gründe fassen lassen, sondern immer eine Spizfindigkeit in Bereitschaft haben, die ihnen heraus hilft. Eben so üble Folgen hat ein willkührlicher Modegeschmak, der nichts schön findet, als was nach den blos willkührlichen Regeln einer eingebildeten Schönheit geformt ist. Da urtheilet man nicht mehr weder aus Einsicht, noch aus natürlichem Gefühl, sondern vergleicht alles, wie den Schnitt der Kleider, mit der Form, an die man sich gewöhnt hat, und verwirft das Fürtreflichste, blos, weil es nicht nach der Mode gemacht ist.

Geschnittene Steine.

Die so genannten edlern Steine, die sich durch Härte, Glanz und Schönheit der Farben von den gemeinen Steinen unterscheiden, haben schon in den ältesten Zeiten, als Zierrathen der Natur, die Augen der Menschen auf sich gezogen. Vermuthlich haben die Völker im Orient, die an den Ufern der Flüsse, in den Rizen der Felsen, und bisweilen auf ihren Feldern dergleichen Steine finden, sie anfänglich ihres Glanzes halber gesammelt und geschäzt, so wie andre Völker die schönsten Federn der Vögel, oder die Schaalen der Schneken gesammelt und zum Schmuk der Kleider angewendet, oder als Juweelen umgehängt haben. Nachdem die zeichnenden und bildenden Künste aufgekommen, gab man diesen Steinen dadurch noch einen höhern Werth, daß man Figuren und Bilder entweder vertieft oder erhaben darauf einschnitte. Es ist kein Zweyg von zeichnenden und bildenden Künsten, von dem man frühere Spuhren antrift, als dieser. Man könnte daher leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, solche Steine durch eine künstliche Bearbei-

arbeitung und Formung noch schätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmsten Ursachen des Ursprungs und der Aufnahme der bildenden Künste gewesen. Es ist das Genie aller Völker, bey denen der Geschmak aufgekeimet hat, daß sie den Sachen, die ihnen als Geräthschaften, oder blos zum Schmuk dienen, durch angebrachte Zierrathen mehr Schönheit und einen größern Werth zu geben suchen.

Dem sey aber, wie es wolle, so ist dieses offenbar, daß kein Theil der Kunst ist, den der Fleiß und das Genie mehr bearbeitet hat, als dieser. Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geschnittenen Steine ist unzählbar; die sich darin zeigende Kunst und Schönheit aber, sind bewundrungswürdig.

Man trift darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an; Vorstellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen großer Begebenheiten und Thaten; hieroglyphische und allegorische Vorstellungen; Thiere und Geräthschaften. Die geschnittenen Steine des Alterthums werden deswegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geschichte verschiedener alten Völker hochgeschäzt. Hier aber werden sie blos als Werke der zeichnenden und bildenden Künste betrachtet.

Einige dieser Steine sind die ältesten Ueberbleibsel dieser Künste, andre werden mit Recht auch unter die vollkommensten Werke derselben gerechnet: zur Geschichte dieser Kunst in Absicht auf das Alterthum, sind sie ohne allen Streit die wichtigsten Materialien. Ihre große Menge, ihr verschiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meisten noch eben so sind, wie sie aus der Hand des Künstlers gekommen, erlauben uns, die Geschichte der zeichnenden Künste beynahe von ihrem Ursprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erscheinet der erfindrische Geist verschiedener alten Völker, der fast unbegreifliche Fleiß der griechischen Künstler, ihr großer und feiner Geschmak, ihre glükliche Phantasie die höchste Schönheit der Formen auszudrüken, in hellerm Licht, als in diesen Werken. Sie werden deswegen von allen Kennern für die wichtigsten Hülfsmittel gehalten, das Aug zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statüen ausnihmt, so hat der Zeichner nichts vollkommeners, als diese Steine, um sein Aug und seine Hand zur Vollkommenheit der Kunst zu üben.

Wegen der edlen Einfalt in Darstellung der Schönheit, und des kräftigsten Ausdruks der Bedeutung, dienen sie überhaupt zur Bildung des Geschmaks. Der, dem es geglükt hat, die ganze Vollkommenheit dieser Werke zu fühlen, hat dadurch allein seinem Geschmak die völlige Ausbildung gegeben. Wessen Phantasie und Geist, den Geist, der aus denselben so hell hervorleuchtet, gefaßt und sich zugeeignet hat, der kann schwerlich in irgend einem Gegenstande des Geschmaks ein schwaches oder falsches Gefühl behalten; denn fast jede Aeusserung des guten Geschmaks wird darin angetroffen. Die Zeichnung ist von der höchsten Richtigkeit, dabey so frey und so leicht, daß sie das wahre Gepräg der Natur auf den ersten Blik zeiget. Auch in den kleinesten Köpfen zeiget sich Schönheit mit Anstand und Würde. Die Stellungen sind, nach Beschaffenheit des Ausdruks, wahrhaft und höchst anständig; jeder Gegenstand ist vollkommen das, was er seyn soll. Also ist ein unablässiges Studium dieser Steine nicht nur dem Zeichner, sondern jedem Menschen, dem an Bildung des Geschmaks gelegen ist, auf das Beste zu empfehlen.

Zum Glük hat man leichte Mittel, diese fürtreflichen Werke der Kunst überall auszubreiten; durch Abdrüke in Siegellak, Abgüsse in Schwefel und andre Materien, kann man sie mit der größten Leichtigkeit vervielfältigen (*), und für den Künstler und Liebhaber der Kunst hat ein guter Abdruk den Werth des Originals selbst. Man hat deswegen nicht nöthig Reisen anzustellen, um die Cabinetter oder Sammlungen geschnittener Steine zu sehen; jeder Liebhaber kann mit mäßigen Kosten die schönsten davon sich anschaffen und also täglich vor Augen haben.

(*) S. Abgüsse.

Es ist bereits erinnert worden, daß die Kunst in harte Steine zu schneiden von hohem Alterthum sey. In Aegypten muß sie schon zu Moses Zeiten im Gebrauch gewesen seyn, da um dieselbe Zeit der Steinschneider gedacht wird, (*) welche die Namen der XII Stämme in Onych eingegraben. Man findet auch, daß schon in der ältesten Geschichte der Babylonier und Perser der Fingerringe mit Steinen gedacht wird: und da man noch einige geschnittene Steine von persischem Inhalt hat, die sich von andern durch einen besondern Geschmak unterscheiden,

(*) 2 B. Mos. C. XXXIX v. 6.

so

so ist kein Zweifel, daß diese Völker die Kunst in Steine zu schneiden würklich besessen haben.

Also ist allem Ansehen nach die Kunst im Orient entstanden, und hat sich von da aus nach Aegypten, Kleinasien, Griechenland und Italien ausgebreitet. Winkelmann hält dafür, daß einer der ältesten griechischen Steine, worauf der sterbende Othryades vorgestellt ist, zu den Zeiten des Anakreons verfertiget worden. (†) Er zeuget von einer noch etwas rohen Kunst. Man findet bey den Alten den Namen eines Steinschneiders Theodors von Samos, der den berühmten Stein geschnitten haben soll, den Polykrates in seinem Pettschaftring getragen hat. Aber dieses ist nicht die älteste Anzeige dieser Kunst unter den Griechen; denn es erhellet aus dem Gesetze Solons, dessen Diogenes Laertius Erwähnung thut, das dem Steinschneider, der einen Pettschaftring verkauft, verbietet, den Abdruk davon zu behalten, daß diese Kunst in Athen schon vor der 40 Olympias ganz bekannt müsse gewesen seyn.

Einige etruskische Steine tragen die Zeichen eines sehr hohen Alters. Herr Winkelmann beschreibt (*) einen, worauf fünf von den Helden des ersten thebischen Krieges vorgestellt sind, deren Namen in uralter, von der Rechten zur Linken fortlaufender Schrift darauf eingegraben sind. Ein andrer etruskischer Stein (*) stellt den Tydeus vor, der sich einen Pfeil aus dem Fuße zieht. Der Name des Helden ist ebenfalls in der bemeldten alten Schreibart darauf eingegraben, aber die Arbeit ist in Ansehung der Zeichnung, der guten Verhältnisse und der Nettigkeit der Ausführung, fürtrefflich. Und hieraus erhellet, daß die alten Etrusker diese Kunst sehr frühe besessen haben.

(*) auf der 214 Seite des gedachten Werks.

(*) das. auf der 346 S.

Bey den Griechen hat sie zu den Zeiten des Alexanders den höchsten Gipfel der Vollkommenheit in Ansehung der feinen Zeichnung, der schönen Verhältnisse und der edlen Stellungen der Figuren, erreicht. Herr Winkelmann scheinet zu weit zu gehen, wenn er aus dem sterbenden Othryades schließt, daß die Kunst in Stein zu schneiden um die Zeiten des Anakreons bey den Griechen überhaupt noch nicht höher gestiegen sey, als sie auf dem bemeldten Steine sich zeiget.

(†) Descript. des pierres Gravées du feu Baron de Stosch. p. 403.

In Griechenland blühete diese Kunst bis auf die Zeiten der römischen Kayser, da einige fürtreffliche Künstler in dieser Art nach Rom zogen, und sie daselbst in Flor brachten. Man bewundert mit Recht die Arbeit eines Dioscorides, eines Solons, eines Evodus, eines Hyllus und andrer (††), welche unter den ersten Kaysern diese Kunst in Rom getrieben haben. Es ist ungewiß, ob die Römer sie schon besessen haben, ehe die Griechen sie zu ihnen herüber gebracht. Ihre griechische Abkunft wird dadurch wahrscheinlich, daß in der lateinischen Sprache kein Wort ist, das den griechischen Namen eines Steinschneiders (*) ausdrükt. Unter den vielen Namen der alten Künstler, die man noch hier und da auf den Steinen liest, sind kaum ein Paar würklich römische. Also waren es meistens Griechen, die in Rom diese Kunst getrieben haben. Sie blieb auf einem merklichen Grad der Vollkommenheit bis auf die Zeit des Septimius Severus, und verfiel nachher, wie die andern schönen Künste.

(*) Δακτυλιογλυφος.

Von Rom aus breitete sie sich fast über alle Abendländer von Europa aus. Aber in die Zeiten der letzten Kayser, und in die abendländischen Provinzen des römischen Reichs, kam nur noch das Mechanische davon. Der Geist der Kunst, die vollkommene Zeichnung, der große Geschmak, der edle Ausdruk und selbst die Handgriffe, wodurch die alten Meister das Schöne aus ihrer Einbildungskraft in den Stein gebracht hatten, waren verschwunden. Unter einer beträchtlichen Menge solcher Steine, die allem Ansehen nach im dritten und vierten Jahrhundert ausserhalb Italien geschnitten worden, habe ich kaum einen gesehen, der noch einige dunkele Spuhren einer guten Zeichnung und fleißigen Ausführung gehabt hätte.

Von dem Verfall des römischen Reichs an erhielt sich das Mechanische dieser Kunst durch alle die finstern Jahrhunderte, in welchen die Künste und Wissenschaften überhaupt am äussersten Rand ihres Untergangs schwebten, so wol in Italien, als in den Provinzen des griechischen Reichs. Man verfertigte viel geschnittene Steine, fürnehmlich von erhabener Arbeit, so wol für die heiligen Gefäße, als für die Auszierung der geistlichen Gesangbücher. Auch der Gebrauch der Ringe und Pettschafte ist niemal

 abge=

(††) S. Gemmæ antiquæ coelatæ scalptorum nominibus insignitæ a Phil. de Stosch. Amst. 1724. fol.

abgekommen. Man hat in Italien 1727 zwey Ringe mit geschnittenen Steinen gefunden, die in die Hände des Marchese Alexander Capponi gekommen, worauf Köpfe von gothischen oder longobardischen Personen geschnitten waren (*). Auf der königl. Bibliothek in Berlin werden verschiedene geistliche Gesang- und Litaneybücher aus dem neunten und folgenden Jahrhunderten aufbehalten, welche mit geschnittenen Steinen aus denselben Zeiten reichlich ausgeschmükt sind, worunter einige von nicht ganz verächtlicher Arbeit sich befinden. Der Verfasser des angeführten Werks bezeuget, daß er in Bolognen ein geschnittenes Siegel aus dem vierzehnten Jahrhundert gesehen, welches von guter Arbeit (molto ben fatto) ist (*).

(*) Memorie degli Intagliatori moderne. p. 116.

(*) in dem vorher angezogenen Werk 116. 117.

Es ist also unrichtig, wenn man auf das Ansehen einiger Geschichtschreiber immer wiederholt, daß diese Kunst, so wie die Mahler und Bildhauerkunst, nach dem Untergang des römischen Reichs in Italien, sich in dem Occident verlohren habe, und im funfzehnten Jahrhundert durch die Griechen aus Constantinopel wieder in die diesseitigen Länder gebracht worden. Denn es ist gewiß, daß die Künste sich immer, so wol in Italien, als in Frankreich und Deutschland so gut erhalten haben, als in den Provinzen des römisch-griechischen Reiches. Dieses bleibt aber ausgemacht, daß sie in dem funfzehnten Jahrhundert in Italien wieder angefangen sich ihrem ehemaligen Glanz etwas zu nähern.

Was nun insbesonder die Kunst in Stein zu schneiden betrifft, so scheinet die Anmerkung des florentinischen Professors Giulianelli (†) ganz richtig: daß sie unter den Päpsten Martin dem V und Paul dem II dadurch wieder ein neues Leben bekommen habe, daß die Großen in Italien damals in den Geschmak gekommen, die antiken geschnittenen Steine zu sammeln und in hohem Werthe zu halten. Er merkt insbesonder an, daß ein florentinischer Künstler, il Donatello genennt, um dieselbe Zeit angefangen, die griechischen Werke der Kunst nachzuahmen. Er hat in einem Pallast in Florenz, der dem Marchese Riccardi zugehört, acht Stücke von flachem Schnitzwerk verfertiget, von griechischem Inhalt. Eines derselben stellt insbesonder den Diomedes mit dem geraubten Palladium vor, welches er vermuthlich nach dem bekannten Stein der florentinischen Sammlung gearbeitet hat. Dieser Donatello starb zu Ende des Jahrs 1466.

Ein noch grösseres Leben bekam diese Kunst kurz nachher durch die Verfügungen des grossen Beschützers aller Künste, Lorenzo de Medici, in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Dieser fürtreffliche Fürst, den man mit Recht den Vater der Künste und Wissenschaften nennt, brachte nicht nur eine ansehnliche Sammlung alter geschnittener Steine zusammen, sondern er nahm verschiedene Steinschneider zu sich, munterte sie zur Nachahmung der alten Werke auf, und theilte die Arbeit selbst unter sie aus. Man sieht in der kayserlich-großherzoglichen Gallerie zu Florenz noch viele Steine, welche Lorenzo damals verfertigen lassen. Dieses brachte die Kunst bald wieder empor; denn so bald sich reiche und ansehnliche Liebhaber und Kenner einfinden, so sieht man auch gute Künstler entstehen. An guten Köpfen, welche in allen Künsten glüklich fortkommen, fehlt es zu keiner Zeit. Daß aber diese Kunst damals gar nicht neu, oder in ihrer ersten Wiederherstellung, noch Florenz eigen gewesen, wie einige uns bereden wollen, sieht man daraus, daß zur selbigen Zeit ein Mayländer Domenico, mit dem Zunamen de Camei, dergleichen Arbeit mit grosser Geschiklichkeit verfertiget hat. Vasari sagt, daß das Bild des damaligen Herzogs Ludwig des Mohren, von Domenico verfertiget, alle Arbeit derselben Zeit übertroffen habe.

Nachdem die Kunst in Stein zu schneiden auf diese Weise wieder mit neuem Eyfer getrieben worden, stieg sie in kurzer Zeit beynahe wieder zu der Vollkommenheit, die sie ehedem in Griechenland bekommen hatte. Vor der Eroberung der Stadt Rom, die in das Jahr 1527 fällt, hielten sich in dieser Hauptstadt eine Menge fürtrefflicher Künstler auf, deren Namen in einem andern Artikel zu lesen. (S. Steinschneider.) Diese bildeten die besten alten Steine und Münzen nach, und machten sie so gut, daß man noch jezo auch Kenner damit betriegen könnte. Je eyfriger diese kostbaren Ueberbleibsel der Kunst des alten Griechenlands und Roms gesucht wurden, je mehr bestrebten sich die Künstler, durch die Reizungen der Ehre und des Gewinnstes getrieben,

(†) Memorie degli Intagliatori &c. S. 122. Ein daselbst angezogener Schriftsteller schreibt vom Pabst Paul dem II: multa conquisivit undique ex Graecia et Asia et aliis gentibus &c.

den, ihre Werke jenen Alten gleich zu [illegible]
sie an ihrer Statt unterzuschieben.

Zum Beweis, wie weit damals diese Kunst gestiegen sey, dienen folgende zwey Beyspiele. Ein damaliger Künstler Alexandro Cesari, mit dem Zunamen Il maestro greco, verfertigte für den Pabst Paul den III eine Medaille (*), auf welcher Alexander der Große zu den Füßen des Hohenpriesters der Juden zu sehen ist. Dieses Werk war von so ausserordentlicher Schönheit, daß Michel Angelo bey Betrachtung derselben voll Verwundrung ausgerufen hat: Dies ist der höchste Gipfel der Kunst. Eben derselbe Künstler hat das Bild König Heinrichs des II in Frankreich in einen Stein geschnitten, welches nach dem Zeugnis der besten Kenner den Alten ganz gleich kömmt. Der Kopf des Phocions von demselben Künstler, der jetzo in den Händen des Herrn Zanetti ist, soll keinem der besten Antiken etwas nachgeben (*). Von dieser Zeit an hat sich die Kunst in Steine zu schneiden in Italien bis jetzo erhalten.

(*) Sie ist in des P. Bonanni Numism. Pont. Roman. T. I. p. 199. abgebildet.

(*) Gori Dactyliotheca Zanettiana Tab. III. p. 5. Venet. 1750.

Aus diesem zweyten Vaterland der Künste und Wissenschaften breitete sie sich bald in andre Länder aus. Sandrat gedenket eines nürnbergischen Steinschneiders, Namens Engelhart, der Albrecht Dürers Freund gewesen. Nachher war Wilhelm V von Bayern ein großer Liebhaber und Beförderer dieser Kunst, nach ihm aber der Kayser Rudolph der II, unter welchem viel deutsche Steinschneider gelebt haben, deren wir an einem andern Orte gedenken. So viel mir aber bekannt ist, sind erst in diesem laufenden Jahrhundert deutsche Meister bekannt geworden, welche den besten Welschen und den Griechen selbst an die Seite gesetzt werden können. S. Steinschneider.

In Frankreich führte Franz der I diese, wie alle andre Künste, dadurch ein, daß er aus Italien gute Künstler in sein Reich berufte. Seit dem hat dieses Reich ab und zu einige wenige gute Steinschneider gehabt. Nach Spanien kamen unter der Regierung Philipp des II ebenfalls einige italiänische Meister, und England hat zu den Zeiten der Königin Elisabeth, und nachher bis auf unsre Zeiten viele Steinschneider gehabt, darunter einige vom ersten Range sind. Auf diese Weise hat sich die Kunst in alle Länder von Europa ausgebreitet, und bis jetzo in einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit erhalten.

Geschoß.
(Baukunst.)

So nennt man in einem Gebäude, das aus mehrern über einander liegenden Abtheilungen besteht, die obern Abtheilungen, zu denen man durch Treppen hinaufsteiget. Sie werden auch Stokwerke, und itzt schon vielfältig mit dem französischen Namen Etages genennt. Man sagt von einem Hause, es sey von einem, zwey, drey Geschossen, oder Stokwerken, wenn über die untersten, gerade über der Erde liegenden Zimmer, noch ein, zwey oder drey Aufsätze von Zimmern gebauet sind. Nämlich die untersten Wohnungen werden eigentlich noch nicht zu den Geschossen gerechnet. Dieser Bedeutung des Worts zu Folge wär ein Haus von drey über einander liegenden Wohnungen, und drey Reyhen über einander stehender Fenster, nur von zwey Geschossen, weil die unterste Wohnung noch zwey andre über sich hat.

Man unterscheidet auch ganze und halbe Geschosse. Die Ganzen sind in gemeinen Wohnhäusern wenigstens zehen und höchstens vierzehen Fuß hoch; in Pallästen funfzehen bis zwanzig; die halben Geschosse, die auch Attiken (*) genennt werden, haben nur die halbe Höhe.

(*) S. Attiken.

An den Aussenseiten werden gemeiniglich die Geschosse durch Bänder und Gesimse von einander abgesöndert; es sey denn, daß nach römischer Art Säulen oder Pilaster von dem Fuße des Gebäudes bis an das Gebälke gehen, in welchem Fall diese Absönderung der Geschosse nicht statt haben kann. Man giebt auch dem ersten Geschoß ofte seine besondere Plinthe. Eine Aussenseite von zwey und mehrern Geschossen, die nicht durch Bänder oder Gesimse abgetheilt sind, hat ein zu mageres Ansehen; hingegen giebt die Abtheilung der Geschosse den Aussenseiten nicht nur ein gutes Ansehen, sondern erwekt auch zugleich den Begriff einer mehrern Festigkeit. An den Aussenseiten gemeiner Wohnhäuser zeiget sich der gute oder schlechte Geschmak eines Baumeisters auf den ersten Blik, aus der Abtheilung der Geschosse. Der gute Baumeister weiß alles so einzurichten, daß jedes Geschoß ein Ganzes ausmacht, dessen Theile nicht gegen das ganze Gebäude, sondern nur gegen das Geschoß abgemessen werden.

Gesellschaftstänze.

So nennt man die Tänze, welche keine besondere Handlung oder Bedeutung haben, auch nicht als ein Schauspiel aufgeführt werden, wie die Ballete, (*) sondern blos in Privatgesellschaften, zum Vergnügen und Zeitvertreib der tanzenden Personen selbst, getanzt werden. Man nennet sie auch gemeine Tänze oder Cammertänze. Sie sind von sehr vielerley Gattungen, französische, englische, polnische, deutsche Tänze u. s. f. deren jede wieder verschiedene Arten hat. Verschiedene Anmerkungen, über diese Tänze überhaupt kommen in einem andern Artikel vor (*).

(*) S. Ballet.

(*) S. Tanz.

Gesicht.

(Zeichnende Künste.)

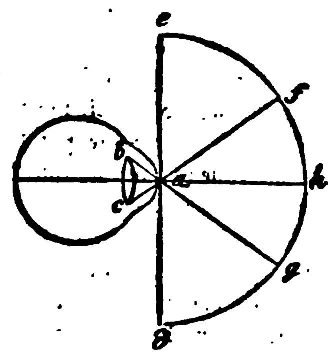
Dieses Wort wird bisweilen als ein Kunstwort gebraucht, um bey Zeichnung der Figuren ein gewisses Längenmaaß auszudrüken, welches, wie der Model in der Baukunst, zur Einheit angenommen wird. Weil man gefunden, daß bey einem wolgewachsenen Menschen die ganze Länge des Körpers, so wie seine Breite bey gerade ausgestrekten Armen von der Spitze des längsten Fingers der einen Hand bis an die Spitze desselben an der andern, ohngefehr zehenmal die Länge des Gesichts vom Anfang der Stirne bis unter das Kinn, ausmache, so hat man die Gesichtslänge überhaupt zum Maaßstab der Größen angenommen.

Dieselbe wird in drey Theile getheilt, wozu die Natur selbst den Wink gegeben, indem sie die Höhe der Stirn, die Länge der Nase, und dann die Länge von der Nase bis unten an das Kinn gleich gemacht hat. Dieser Drittel des Gesichts wird auch eine Nase genennt.

Gesichtskreis.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet den ganzen Raum, den ein Mensch mit unverwandtem Aug auf einmal übersehen kann, oder würklich übersieht. Es kömmt in den zeichnenden Künsten bey verschiedenen Gelegenheiten viel darauf an, wie weit der Gesichtskreis ausgedähnt oder eingeschränkt werde. Wenn man setzet, das Aug liege in dem Mittelpunkt einer holen Kugel, so ist ohngefehr die Hälfte der, vor dem Auge liegenden, Hälfte der Kugelfläche ihr Gesichtskreis. Dieses wird aus folgender Darstellung deutlich werden.



Bey a ist der Mittelpunkt des halben Zirkels d g h f e, den man sich entweder in einer waagerechten oder in einer senkrechten Fläche liegend vorstellen kann. In diesem Punkte liegt der Stern des Auges, wodurch das Licht ins Aug fällt. Nun können zwar aus jedem Punkte des halben Zirkels, wenn man nur die Punkte e und d ausnihmt, Lichtstrahlen in das Aug fallen; aber die Strahlen, die ein deutliches Sehen verursachen sollen, müssen so einfallen, daß sie auch zugleich durch die so genannte crystallene Linse des Auges b c durchfallen, die in einiger Entfernung hinter dem Augenstern liegt. Daher kann kein Punkt der Bogen d g oder e f sichtbar werden, und nur die Punkte des Zirkels, die in dem Bogen f h g liegen, sind sichtbar. Wenn man nun setzet, daß sich der Zirkel an der Linie a h, als an einer Axe herumdrähte, so beschreibet der Bogen f h g eine Kugelfläche, die der eigentliche Gesichtskreis des Auges ist. Alles was in der Höle der Kugel außer dieser Fläche liegt, ist unsichtbar.

Ganz genau läßt sich die Größe des Bogens f h g nicht bestimmen, weil der Abstand der cristallenen Linse vom Augenstern, nicht immer gleich ist. Man kann indessen zum Behuf der zeichnenden Künste für gewiß annehmen, daß der Bogen f h g nicht viel über den vierten Theil des ganzen Umkreises des Zirkels sey.

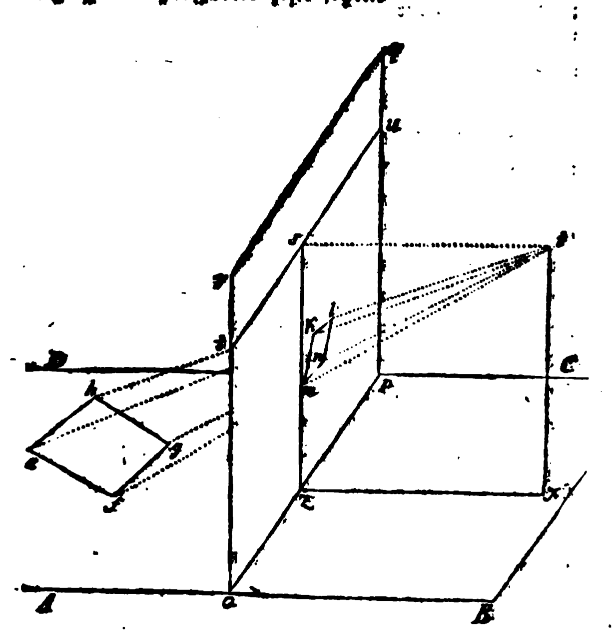
Bisweilen versteht man durch den Ausdruk Gesichtskreis, aber durch eine unrichtige Anwendung des Worts, die Höhe des Auges über dem Horizont, oder über die waagerechte Fläche der Erde, weil man von einem Gemählde sagt, es habe einen hohen oder niedrigen Horizont, wenn der Augenpunkt in einer großen oder geringen Höhe über dieser Fläche genommen wird. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen.

Gesichts-

Gesichtspunkt.
(Zeichnende Künste.)

Der Ort, aus welchem man eine Landschaft oder jede andre Scene sichtbarer Dinge übersieht; man nennt ihn auch die Lage des Auges. Eine Stadt, oder ein Garten zeiget sich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter sieht, als wenn man weit davon entfernt, oder weniger hoch sieht. Also verändert der Gesichtspunkt die anscheinende Gestalt der Dinge. Es kömmt also bey Gemählden und Zeichnungen sehr viel darauf an, daß man für jede Scene einen vortheilhaften Gesichtspunkt annehme. Die schönste Landschaft könnte aus einem Gesichtspunkt gezeichnet werden, in dem sie ihre Schönheit verlöre.

Aber außer dieser allgemeinen Vorsichtigkeit, sich in den vortheilhaftesten Gesichtspunkt zu stellen, die man dem Geschmak des Mahlers überlassen muß, giebt es noch besondere Regeln zu der guten perspektivischen Zeichnung der Gemählde, denen zufolge der Zeichner den Gesichtspunkt, aus welchem das Gemählde muß angesehen werden, bey der Zeichnung festsetzet. Nach diesem Punkt richtet sich alles Perspektivische der Zeichnung, und sie wird, wenn auch alle Regeln der Perspektiv genau beobachtet werden, gut oder schlecht, nach der guten oder schlechten Wahl des Gesichtspunkts. Damit alles, was hierüber anzumerken ist, seine völlige Deutlichkeit habe, müssen wir hier vorläufig einige Grundbegriffe der Perspektiv feste setzen.



Man stelle sich eine waagerechte Fläche A B C D vor, auf welcher die Gegenstände, die man zeichnen will, stehen; und o p q r stelle die Tafel vor, auf welche die Zeichnung gemacht werden soll; i sey der Gesichtspunkt, oder die Stelle, wo das Aug ist, das die auf der Fläche A B C D liegenden Gegenstände sieht. Nun sollen sie auf der Tafel so gezeichnet werden, daß es dem in i stehenden Aug einerley ist, ob es die Sachen selbst, oder die auf der Tafel gemachte Zeichnung, sehe.

Hier ist sehr leicht zu sehen, daß so wol der Ort, wo jeder Gegenstand in der Zeichnung zu stehen kömmt, als auch seine Figur und Größe, sich durch den veränderten Gesichtspunkt verändern würde. Dieser Punkt könnte so schlecht gewählt werden, daß kaum eine Sache eine kennbare Gestalt behielte, und auch so, daß in der Lage der Sachen sich alles verwirren würde.

Es ist also hier, wo von der besten Lage des Auges die Rede ist, auf drey Dinge zu sehen. Auf den Abstand des Auges vom Gemählde i s, auf seine Höhe über die Grundfläche i x, und auf seine Richtung.

Nun bedenke man zuförderst, daß der Winkel t i u, unter welchem die Breite der Tafel ins Aug fällt, lediglich von der Entfernung des Auges von der Tafel abhänge. Ist diese Entfernung halb so groß, als die Breite der Tafel, so fällt die ganze Tafel unter einem Winkel von 90 Graden in das Aug. Wenn man nun als einen Grundsatz annihmt, daß man auf einem Gemählde nicht mehr vorstellen soll, als das Aug auf einmal mit unverwandtem Blik übersehen kann, so folget daraus, daß der Winkel t i u nicht könne über 90 Grade seyn (*): deswegen kann der Gesichtspunkt zur perspektivischen Zeichnung nicht näher an die Tafel gerükt werden, als die halbe Breite der Tafel beträgt.

(*) Gesichtskreis.

Es ist aber nicht einmal rathsam, den Gesichtspunkt so nahe an der Tafel zu nehmen, weil die äussersten Gegenstände bey dieser Nähe noch zu sehr würden verstellt werden. Allzu groß aber muß man die Entfernung des Auges auch nicht nehmen; weil dadurch die allmählige Verkleinerung der, sich vom Vordergrund entfernenden, Theile nicht mehr merklich genug, und also überhaupt die ganze Scene, oder das ganze Gemählde flach werden würde.

Die Höhe des Gesichtspunkts bekömmt ihre Einschränkungen auf eben die Art, wie seine Entfernung.

Es

Es ist aus dem vorhergehenden klar, daß der Winkel siz nicht wol, kann 45 Grade groß seyn; weil in diesem Falle die nahe an der Grundlinie liegenden Gegenstände nicht deutlich in das Aug fallen. Es ist also allemal nothwendig, die Höhe des Gesichtspunkts geringer zu nehmen, als den Abstand desselben von der Tafel.

Indessen kömmt es dabey auch auf die Höhe der vorzustellenden Gegenstände an. Wenn z. E. ein hoher Thurm abzuzeichnen wäre, dessen Spitze sich sehr hoch über die Linie des Horizonts erhebte, so muß auch die von der Spitze des Thurmes in den Augenpunkt gezogene Linie mit der Horizontallinie keinen Winkel machen, der über 45 Grade groß wäre. Wenn also sehr hohe Sachen vorzustellen sind, deren oberste Höhe deutlich in die Augen fallen soll, so muß der Gesichtspunkt eine ihnen dergestalt angemessene Höhe haben, daß sie nicht undeutlich werden. Dieses aber ist bey der geringsten Kenntnis der Geometrie so leicht, daß es nicht nöthig ist, die Sache hier besonders auszuführen.

Endlich ist die Richtung des Auges zu betrachten, oder die Richtung der Linie is. Man übersieht eine Scene am deutlichsten, wenn man so gerade davor steht, daß die Richtung des Auges mitten in dieselbe geht. Eine Schaubühne z. E. und alles, was darauf vorgeht, fällt am besten ins Gesicht, wenn man gerade der Mitte der Bühne gegenüber steht. Daher liegt auch der Augenpunkt in den meisten Gemählden mitten in der Tafel, welches bey allen den Gemählden nothwendig ist, auf denen die Hauptsachen mitten auf der Tafel gezeichnet sind. Es giebt aber auch verschiedene Fälle, wo dieser Punkt aus der Mitte gegen das eine oder andre Ende der Tafel herausgerükt wird. (*)

(*) S. Augenpunkt.

Dieses ist also, was der Zeichner bey der Wahl oder Festsetzung des Gesichtspunkts zu überlegen hat.

Ein Gemählde zeiget sich nur alsdenn in seiner Vollkommenheit, wenn das Aug dessen, der es betrachtet, gerade in dem Gesichtspunkt, auf den sich seine perspektivische Zeichnung gründet, steht. Daher kömmt es, daß Kenner, um ein Gemählde recht zu beurtheilen, dasselbe, wo es möglich ist, allemal aus dem wahren Gesichtspunkt betrachten. In Gallerien aber, wo die Gemählde aufgehangen sind, geht es selten an.

Gesims.

(Baukunst.)

Eine aus mehrern Gliedern bestehende Einfassung an dem obersten, bisweilen auch an dem untersten End einer Mauerwand, oder einer Oefnung. Also sind die Einfassungen, die in den Zimmern zu oberst an der Deke um die Wände herumlaufen, Gesimse, die den Wänden von oben ihre Einfassung geben. Wenn die Wände auch unten an dem Fußboden solche, aus mehrern Gliedern bestehende, Einfassungen haben, so werden sie Fußgesimse genennt. Eine solche Einfassung, die an einem Haus gerade unter dem Dache herumläuft, wird das Hauptgesims des Hauses genennt. (*) Auch die Oefnungen, als Thüren und Fenster, wenn sie ihre völlige Verzierung bekommen, werden oben mit Gesimsen eingefaßt.

(*) S. Gebälk.

Das Gesims dienet zur Begränzung und Vollendung der Theile, die davon ihre Einfassung bekommen, damit sie als etwas Ganzes erscheinen, wie anderswo deutlich gezeiget worden (*): mithin ist es eine wesentliche Verzierung ganzer Gebäude, der Oefnungen, der Wände in Zimmern und freystehender zu bloßer Einschließung eines Platzes dienender Mauren.

(*) S. Ganz.

Sie werden auf sehr vielerley Arten gemacht. Die vollständigsten Gesimse sind die, welche nach Art der Gebälke gemacht sind, wie die Hauptgesimse der Häuser, und die Gesimse über große Hausthüren, an denen die Oberschwelle die Stelle des Unterbalkens, der darauf folgende Streiffen den Fries, und dann die darüber hervorstehenden Glieder den Kranz vorstellen. Sie können aus vielerley platten und runden, ausgebogenen oder ausgekehlten Gliedern bestehen, deren Anzahl und Verhältnis keinen besondern Regeln unterworfen ist. Sie müssen allemal nach Maaßgebung der Ordnung und des in dem Gebäude mehr oder weniger herrschenden Reichthums ausgesucht werden. Man kann aber aus den verschiedenen Gesimsen, die auswendig und inwendig an den Gebäuden angebracht sind, gar bald den guten oder schlechten Geschmak eines Baumeisters erkennen. (*)

(*) S. Glieder.

Einige allgemeine Regeln müssen bey jedem Gesims wol in Acht genommen werden. Seine ganze Höhe, wenn es nach Art eines Gebälks gemacht ist, wird nach den Verhältnissen der großen Gebälke

an

an den Säulenordnungen genommen. Die Gesimse an den Wänden der Zimmer aber, wo sehr selten die Glieder, die den Unterbalken und den Fries vorstellen, angebracht werden, können nach dem Verhältnis des Kranzes am Gebälke gemacht werden, vom zwölften bis zum funfzehenden oder sechszehenden Theil der Höhe der Wand.

Die Menge der kleinen Glieder muß man dabey vermeiden, und die Auslaufungen müssen vom untersten bis zum obersten Glied immer zunehmen. Die ganze Ausladung kann der Höhe des Gesimses gleich seyn, oder gegen sie das Verhältnis wie 3 : 4, oder wie 2 : 3 haben.

Die Wandgesimse in den Zimmern werden gegenwärtig so gemacht, daß das oberste Glied nicht unmittelbar an die Deke anschließt; man läßt über dem Gesims eine große Hohlkehle an die Deke anlaufen. Dieses ist unstreitig besser, als die alte Art; denn ein Gesims kann wegen seiner Auslaufung nichts tragen, sondern alle Last muß auf die feste Mauer gesetzt werden.

Gespräch.

Kurze unter mehrern Personen abwechselnde Reden, nach Art derjenigen, die in dem täglichen Umgang über Geschäfte, Angelegenheiten oder über spekulative Materien vorfallen. Dergleichen Gespräche machen eine besondere Gattung der Werke redender Künste, die eine nähere Beleuchtung der Critik verdienet. Es ist aber hier blos von den Gesprächen die Rede, die eine ästhetische Behandlung vertragen, und als Werke des Geschmaks erscheinen; denn diejenigen, die philosophische Untersuchungen, oder Beweise gewisser Wahrheiten nach den Regeln der Vernunftlehre zum Grunde haben, wie die Gespräche, darin Plato und Xenophon die sokratische Philosophie vorgetragen, oder die Dialogen des Cicero, gehören der Philosophie zu, und können nicht eigentlich zu den Werken der Beredsamkeit oder Dichtkunst gerechnet werden. Die philosophischen Gespräche haben mehr deutliche Erkenntnis, als lebhaftes Gefühl der Sachen zum Endzwek; deswegen auch Quintilian sie den Werken der Beredsamkeit entgegen setzt. (†)

Gespräche, die man als Werke des Geschmaks anzusehen hat, zielen nicht auf methodische Untersuchungen ab; sie sind Aeusserungen der Sinnesart der sich unterredenden Personen, die darin ihren Geist und ihr Herz entfalten, ihre eigene Art die Sachen zu sehen und zu empfinden an den Tag legen. So sind die Gespräche, die Lucianus geschrieben, und die in dem Drama vorkommenden Reden.

Wir müssen uns, um den Werth dieser Gattung richtig zu beurtheilen, und auch um zu einigen Grundsätzen über ihre wahre Beschaffenheit zu gelangen, zuvoderst in den eigentlichen Gesichtspunkt stellen, aus dem man das Gespräch zu beurtheilen hat.

Unstreitig ist das menschliche Gemüth, dessen Art zu denken, zu empfinden, zu begehren und zu verabscheuen, der intressanteste Gegenstand unserer Betrachtung. Einem denkenden Menschen kann nichts angenehmeres seyn, als bey gewissen Gelegenheiten in die Seelen anderer Menschen hineinzuschauen, ihre Gedanken darin zu lesen und ihre Empfindungen zu fühlen. Es geschieht allemal mit Vergnügen, wenn man unbemerkt Menschen von lebhafter Physionomie beobachten kann; blos, weil man die Gedanken und Empfindungen der Seele einigermaaßen auf ihren Gesichtern siehet. Dergleichen Beobachtungen des innern Zustandes der Menschen sind aber auch zugleich höchst nützlich, indem das darin liegende Gute und Böse vortheilhafte Eindrüke in uns zurüke läßt. Ein scharfer Beobachter der Menschen dürf nur noch einigermaaßen unpartheyisch gegen sich selbst seyn, um durch seine Beobachtungen jedes Gute, das er sieht, sich zu zueignen und jedes Schlechte zu Besserung seiner eigenen Fehler anzuwenden.

Wie nun die schönen Künste überhaupt durch ihre Schilderungen ersetzen, was uns an würklicher Erfahrung abgeht, so ist es ein wichtiger Theil ihres Zweks, uns die Beobachtung über die Sinnesart der Menschen zu erleichtern. Darum mahlt der Historienmahler die Scenen, die wir selbst nicht gesehen haben, und läßt uns durch die Gesichter der Personen in ihre Seelen hinein schauen; darum schildert uns der Geschichtschreiber die Charaktere der Personen; darum bringt der epische Dichter dieselben

(†) Er sagt von einer gewissen Art des Vortrages, in welchem Schlüsse auf Schlüsse folgen, er sey *Dialogis* et dialecticis disputationibus similior, quam *nostri Operis* actionibus. Instit. V. 14, 27.

ben mit allen Umständen der Handlung so lebhaft, als es ihm möglich ist, vor die Phantasie. Der größte Werth aller dieser Werke besteht darin, daß wir dadurch die verschiedenen Sinnesarten, Charaktere und innere Kräfte der Menschen kennen lernen. Der dramatische Dichter aber übertrift darin alle andren, weil er uns die Personen selbst, so wie sie handeln und reden, vor Augen stellt. Da sieht man sie, hört sie zugleich laut denken, und empfindet zugleich, was sie selbst fühlen.

Man sollte denken, die beste Gelegenheit das innerste des Menschen durchzuschauen, wäre die, da man, von ihm unbemerkt, ihn laut denken hörte. Und doch ist ein noch besseres Mittel dazu, nämlich dieses: daß man ihm zuhöre, wenn er, ohne die geringste Zurükhaltung, mit einem andern spricht; denn dieser andre giebt ihm durch Einwürfe, oder durch Aufmunterung, oder durch seine Art zu denken, Gelegenheit, sich lebhafter und bestimmter auszudrüken, und seine ganze Seele mehr zu entfalten. Als solche Unterredungen müssen wir die Gespräche ansehen, von denen hier die Rede ist; und dieses ist der wahre Gesichtspunkt, in dem wir uns zu stellen haben, um sie zu beurtheilen.

Das Gespräch ist demnach eine Nachahmung einer Unterredung solcher Personen, die ihre Art zu denken und zu fühlen so gegen einander entfalten, daß der ihnen unbemerkte Zuhörer in das innerste ihrer Gemüther hineinsehen kann. Es giebt zwar bisweilen Gespräche, da die redenden Personen sich verstellen; in diesem Fall aber ist alles so veranstaltet, daß uns die Verstellung, die Ursachen derselben, und die ganze Lage der Sachen zum voraus bekannt ist, so daß diese Verstellung uns nicht hindert, die wahren Gedanken der Redenden auf das hellste zu sehen.

Die Wichtigkeit dieser Dichtungsart ist aus dem, was bereits hier davon angeführt worden, hinlänglich abzunehmen. Es ist offenbar, daß der rechtschaffene Mann und der Bösewicht, der Sophist und der gerade Mensch, der Kleinmüthige und der Großmüthige, auf diese Weise am lebhaftesten können geschildert werden. Der grosse Kenner der Menschen kann sie so reden machen, daß man bey jedem Wort tief in das innerste ihrer Seelen hineinbliken kann.

Auch ist diese Gattung des Vortrages sehr bequäm gewisse Wahrheiten, die nicht so wol durch Vernunftschlüsse, als durch das anschauende Erkenntnis einleuchtend werden, in ihr vollestes Licht zu setzen. Ein ununterbrochener Vortrag der Gedanken hat die Art einer Beschreibung an sich; da das Gespräch der würklichen Vorzeigung der Sache ähnlich ist, wo jedes Einzele, darauf es ankömmt, mit dem Finger gezeiget wird.

Wir haben also zwey Arten des Gespräches zu betrachten; die eine Art schildert die Sinnesart der Menschen, die andre setzet gewisse Wahrheiten in das helleste Licht. Wir wollen Kürze halber diese lehrende, jene schildernde Gespräche nennen. Beyde Arten können, wie schon ofte geschehen, entweder als für sich bestehende kleine Werke der redenden Künste erscheinen, oder als Theile grösserer Werke, dergleichen die einzeln Scenen im Drama sind. Es wäre der Mühe wol werth, daß jemand den eigentlichen Charakter des Gespräches, den sich dazu vorzüglich schikenden Inhalt, und dann den besten Vortrag desselben besonders untersuchte. Hier können wir weiter nichts thun, als den forschenden Kunstrichter dazu aufmuntern, und einige Grundbegriffe für die Ausführung dieser Sache an die Hand geben. Aber die völlige Theorie der Kunst des Gesprächs müssen wir andern zu entwikeln überlassen. Wir wollen zuerst die lehrenden Gespräche betrachten.

Man kann nicht jede Wahrheit ästhetisch vortragen, und noch weniger schiket sich jede für das Gespräch. Diejenigen, die durch förmliche Untersuchungen, durch methodische Zergliederung der Begriffe, durch eine Folge von Vernunftschlüssen festgesetzt werden müssen, überläßt der Dichter den Philosophen; er aber sucht nicht so wol Wahrheiten zu beweisen, als sie fühlbar zu machen. Das Gespräch soll weder die Stelle einer Abhandlung, noch einer methodischen Untersuchung vertreten; es ist ein kleines, aber sehr genau ausgezeichnetes Gemähld, aus dessen Anschauen eine Wahrheit mit der größten Lebhaftigkeit empfunden wird. Wir befinden uns bisweilen in Umständen, oder sehen eine gewisse Lage der Sachen vor uns, die uns eine zwar schon erkannte, oder doch vermuthete, aber dunkel gefühlte Wahrheit, in einem so hellen Lichte zeigen, daß wir in angenehme Verwundrung darüber gerathen. Da schiket sich nun das Gespräch vorzüglich, dieselbe andern eben so hell einleuchtend zu zeigen. Es dienet dem Leser, den man als die zweyte

redende Person ansieht, die Umstände und die Lage der Sachen, aus denen dieses Licht entsteht, von Stük zu Stük zu zeigen, und ihn genau in den Gesichtspunkt zu setzen, darin man selbst ist. Was in dem gewöhnlichen Vortrag bisweilen ein Beyspiel, ein Gleichnis, eine Fabel zur genauen Faßung einer Wahrheit thut, wird durch das Gespräch auf eine noch bestimmtere Weise erhalten; weil es ein solches Gemähld ist, das auf das genaueste ausgezeichnet worden. Auf diese Weise können also einfache Wahrheiten, die man nicht wol anders, als anschauend erkennen kann; sittliche und politische Maximen, Lebensregeln und andre praktische Wahrheiten, durch das Gespräch ihre genaueste Bestimmung und zugleich ihr höchstes Licht erhalten.

Dieser Vortheile halber ist das lehrende Gespräch eine höchst schätzbare Gattung der Beredsamkeit, bequämer, als irgend eine andre Gattung, die wichtigsten Beobachtungen der Vernunft in der höchsten Einfalt und Deutlichkeit vorzutragen. Dieses ist gerade das, was der Philosophie noch am meisten fehlet. Der Reichthum an nützlichen Wahrheiten, der durch die Cultur der Weltweisheit täglich zunihmt, ist doch von geringem Nutzen, so lange nur wenig scharfsichtige Philosophen den Besitz derselben für sich behalten. Wenn der Nutzen der entdekten Wahrheit sich über ein ganzes Volk ausbreiten soll, so müssen die wichtigsten Lehren, deren Anwendung sich weit über Geschäfte und über Unternehmungen erstreket, auf eine so faßliche und zugleich so einleuchtende Art vorgetragen werden, daß man sich derselben mit eben der Leichtigkeit bedienen kann, mit welcher man sich vermittelst der glüklichen metaphorischen Ausdrüke einzeler Begriffe bedienet, die ohne solche Einkleidung schweer zu faßen wären. Diesen Dienst kann die Philosophie von dem Gespräch erwarten. Nur Schade, daß dieses Feld bis dahin noch so wenig bearbeitet worden; denn in der That muß man sich in der Litteratur aller alten und neuen Völker weit umsehen, um in dieser Art auch nur hier und da etwas Vollkommenes zu finden, wenn man einige in diese Art einschlagende Scenen der dramatischen Poesie ausnihmt.

Freylich ist es schweer ein vollkommenes Gespräch von dieser Art zu machen; denn nicht nur sind die Gelegenheiten, da man wichtige Wahrheiten in dem hellen sinnlichen Lichte, das hiezu nöthig ist, siehet, selten, und diese hellen Sonnenblike der Vernunft schnell vorübergehend; sondern auch die leichtesten und hellesten Wendungen, die man dem Gespräche zu geben hat, schweer zu finden. Unter die besten Werke dieser Art sind die zu zählen, die den Lord Littleton zum Verfasser haben, ob sie gleich nicht alle von gleicher Stärke sind.

Wer in dieser Art zu schreiben glüklich seyn will, muß eine große Kenntnis des menschlichen Verstandes besitzen, und mit scharfen Bliken in alle Tiefen desselben eindringen. Er muß nicht nur, welches schon schweer genug ist, die Gedanken der Menschen in allen ihren Wendungen und Krümmungen verfolgen, sondern das ganze Gemähldе derselben durch wenige meisterhafte Züge in vollem Lichte darstellen. Allem Anschein nach ist dieses in den redenden Künsten das allerschweereste.

Dieses lehrende Gespräch kann entweder einzeln für sich behandelt, oder hier und da im Drama angebracht werden, wo es um so viel vortheilhafter stehen kann, da die Materie der Unterredung, die Charaktere der redenden Personen und die besondern Umstände, darin sie sich befinden, schon ohne dem sehr hell vor den Augen des Zuschauers liegen.

Das schildernde Gespräch macht die andre Art dieser Gattung aus. Es hat eine genaue und lebhafte Kenntnis des Menschen zur Absicht, und überhaupt die folgende Form. Eine der unterredenden Personen ist die Hauptperson des Gespräches, deren Charakter der Dichter sehr bestimmt muß gefaßt haben. Nun nihmt er sich vor, irgend einen merkwürdigen Zug dieses Charakters, oder die Art, wie sich eine Gesinnung durch denselben entfaltet, wie etwa eine Leidenschaft sich darin äussert, auf das genaueste und lebhafteste zu schildern. Darum setzet er die Hauptperson in Umstände, die dazu am vortheilhaftesten sind; er nihmt noch eine oder zwey Personen an, deren Fragen, Einwendungen und übrige Reden genau abgepaßt sind, jeden Gedanken der Hauptperson in hellerm Lichte zu zeigen. Das ganze Gespräch ist so eingerichtet, daß der Leser sich einbildet, er höre einem Gespräche, da die unterredenden Personen ihn in das Innerste ihrer Seelen hinein schauen lassen, ihnen unbemerkt zu.

Es fällt in die Augen, mit was für großem Vortheil ein Kenner des menschlichen Herzens sich die-

ser Art zu schreiben bedienen kann. Man kann den Menschen nicht anders, als aus seinen Gedanken und Empfindungen kennen; diese sieht der scharfsinnige Beobachter in den tiefsten Winkeln des Herzens und bringet sie durch den Ausdruk der Rede an den Tag. Dadurch entfaltet er jede Sinnesart und jede geheime Aeusserung der Empfindung vor unserm Gesichte; zieht dem Heuchler die Larve der Rechtschaffenheit ab, stellt den listigen Sophisten in den krummen Irrwegen seiner List blos; deket auch das liebenswürdige Gemüth des Redlichen auf, daß wir es lieben und verehren. Solche Gespräche sind in dem eigentlichsten Sinn Schilderungen der Seelen, und solche Schilderungen, die nicht, wie Gemählde, vor uns stehen, sondern lebendige Abbildungen, da wir selbst auf der Scene stehen, wo alles vorgehet. Alles was im menschlichen Gemüthe schätzbar und liebenswürdig, was verächtlich und abscheulich ist, wird dadurch fühlbar gemacht.

Wer in dieser Art glüklich seyn will, muß das menschliche Herz bis auf sein innerstes erforschen, und dann den Ausdruk und jeden Ton der Rede völlig in seiner Gewalt haben; zwey sehr schweere Sachen. Und dennoch hat man in dieser Art ungleich mehr vollkommene Muster, als von dem lehrenden Gespräch. Der Mensch zeiget sich dem scharfen Auge des Kenners täglich, aber die Wahrheit erscheinet auch den Weisesten nur höchst selten in dem völligen Glanz ihrer einfachen Schönheit. Es ist leichter alle krummen Gänge des Herzens, als den einzigen geraden Weg der Wahrheit auszufinden.

So viel Scharfsinnigkeit erfodert wird, die Gedanken des Gesprächs zu erfinden, so schweer ist es auch auf der andern Seite, den wahren Ausdruk, besonders aber den, jedem Inhalt genau angemessenen, Gang und eigentlichen Ton der Rede zu treffen. In keiner Gattung der Rede ist das, was zum Ausdruk gehört, schweerer, als in dieser.

Ausser einer vollkommenen Beugsamkeit des Genies, das sich schnell in jede Sinnesart und in jeden Gesichtspunkt zu setzen wisse, wird eine große Kenntnis der Welt und eine ungemeine Fertigkeit in dem menschlichen Verstand und Gemüth, jede Kleinigkeit, nicht nur genau zu bemerken, sondern auch leicht auszudrüken erfodert. Nur der, welcher durch einen langen Umgang sich mit allen Arten der Menschen bekannt gemacht, wer sie genau studirt, ihnen mit größter Aufmerksamkeit zugehört hat, und dann überdem noch die Gabe besitzt, sich vollkommen, leicht und fliessend auszudrüken, kann in diesem Theil der Kunst glüklich seyn.

Hieraus läßt sich auch abnehmen, daß von den verschiedenen Zweigen der redenden Kunst die dramatische Poesie, an welcher die Kunst des Gespräches so großen Antheil hat, sich am spätesten entwikle. Wer lebhaft oder groß denket und empfindet, der hat schon das Wichtigste, was zu den meisten Werken der Beredsamkeit und Dichtkunst gehört. Beredte Männer, epische und lyrische Dichter können unter einem Volk aufstehen, das in der Cultur des Genies noch nicht gar weit gekommen ist. Aber die feine Kunst, den Verstand und das Herz der Menschen in ihren feinesten Aeusserungen durch das Gespräch zu schildern, hat weit mehr auf sich, und ist die Frucht eines langen Nachdenkens, und des feinesten Gefühles. Wie sehr lange hatten nicht die Griechen ihren Homer, bevor ein Aeschylus, oder Sophokles aufstuhnd? Das vollkommene Drama scheinet nicht eher möglich zu seyn, als bis ein verfeinerter Geschmak sich ganz über den gesellschaftlichen Umgang der Menschen verbreitet hat. Erst dieser bringet die Genie, die an genauer Beobachtung der Menschen ihre Lust haben, auf die Gedanken, sie auf das genaueste zu studiren: und nur dadurch gelangen sie zu der, ihnen so nothwendigen, Leichtigkeit und Richtigkeit des Tones, und alles dessen, was zum Ausdruk gehöret.

Gewand.

(Zeichnende Künste.)

Mit diesem Wort drükt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künsten zur Bekleidung so wol der Figuren, als auch lebloser Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunstsprache gar ofte mit dem französischen Wort Drapperie bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren und die geschikte Behandlung der, auch bey leblosen Dingen, angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und schweeren Theil der Kunst des Zeichners und des Mahlers aus. Schon in der Natur selbst trägt das Gewand, so wol durch seine Form, als durch die Farbe viel zum guten Ansehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den Werken der Kunst, wo auf die Gruppirung,

auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkele, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankömmt.

Wenn gleich die Anständigkeit es zuließe, in historischen Gemählden oder Portraiten die Figuren ganz nakend zu mahlen, so würde der Künstler anderer Vortheile halber das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zusammensetzung und zu vielen, der Vollkommenheit eines Gemähldes unentbehrlichen Dingen, große Dienste leistet.

Nichts ist geschikter einer Gruppe von Personen die beste mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen und das Unschikliche darin bedeken kann. Und da man bis auf einen gewissen Grad die Form des Gewandes in seiner Gewalt hat, so kann man dadurch allemal dem Bau einer Gruppe die beste Form geben. Bey gewissen Gelegenheiten ist es schlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zusammen zu bauen. Man sieht bisweilen Monumente, dergleichen Verstorbenen zu Ehren in Kirchen gesetzt werden, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oder herum liegende Wapen, und andre bedeutende Dinge, vermittelst eines geschikt übergeworfenen Gewandes, in die schönste Masse vereiniget werden.

Was für eine angenehme Mannigfaltigkeit in den Gruppen historischer Gemählden aus der verschiedenen Beschaffenheit der Gewänder und aus den verschiedenen Farben derselben entstehet, muß jeder Mensch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerksamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich seyn einer Gruppe von nakenden Figuren die schöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannigfaltigkeit der Farben zu geben, die uns ofte bey bekleideten Figuren so viel Vergnügen macht. Und in Absicht auf das Helle und Dunkele, welches man nicht allemal, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichts und der Schatten erreichen kann, sind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey schwachem Licht, oder ein dunkeles bey starkem, thut die Dienste des Lichts und Schattens.

Auch der Ausdruk selbst gewinnt ofte durch das Gewand. Erstlich, weil es dem Charakter oder sittlichen Tone des Gemähldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Anmuth, oder strenger Ernst liegt: vermittelst der Gewänder aber hat der Mahler den charakteristischen Ton der Farben völlig in seiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wol gewählte Farben der Gewänder noch fröhlicher werden. Eben so dienet die Form derselben zu Unterstützung des Ausdruks. Leichtsinn und Ernst, guter und schlechter Geschmak, und bald möchte man sagen, eine gute oder schlechte Art zu denken überhaupt, können schon durch die Bekleidung vorgestellt werden. Es giebt, wie bekannt, Kleider der festlichen Freud und der Trauer, und wie ofte zeiget nicht schon der Zustand der Kleider eine durch Leidenschaft verwirrte Seele an?

Dieses kann hinlänglich seyn den Künstler zu überzeugen, wie wichtig es sey die Kunst des Gewandes zu studiren. Wo aber irgend ein Theil der Kunst von Genie und Geschmak abhängt, so ist es dieser, weil das Studium der Natur selbst von keiner großen Hülfe seyn kann. Man sieht selten andre Kleider, als die, welche die Mode verordnet; diese sind gemeiniglich nicht nach dem Geschmak des guten Künstlers. Er muß meistentheils die Gewänder selbst erfinden, und seinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey ist er in vielen Fällen durch das Ubliche, das man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Diesen Schwierigkeiten hat man es zu zuschreiben, daß sehr wenig Künstler es in diesem Theile zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzele Theile der Kunst vereinigen sich in diesem. Man muß ein starker Zeichner und ein guter Coloriste seyn, man muß den feinesten Geschmak für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die sittliche Kraft der Dinge unterstützt, eine fruchtbare und lebhafte Phantasie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Blos die gute Behandlung der Falten allein, was für großen Schwierigkeiten ist sie nicht unterworfen? (*) Darum ist auch Raphaels großes Genie hierin weiter gekommen, als andre Mahler.

(*) S. Falten.

Es wär ein sehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es so ganz auf Genie, Geschmak und Empfindung ankömmt, besondere Regeln aufzusu-

zusuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künstler auf die Wichtigkeit dieser Sache, und den grossen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemähldes haben, aufmerksam zu machen, damit er diesen Theil der Kunst nicht verabsäume, sondern ein langes und ernsthaftes Studium darauf wende.

Die Form der Gewänder, ihr Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferstichen genugsam erkennen. Also ist dieses eines der Hülfsmittel zu Bildung des guten Geschmaks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, besonders asiatischer Nationen brauchen. Weil wenig Menschen sich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, so möchte man immer einem jungen Künstler rathen, das Studium dieses Theiles eine Zeitlang besonders zu treiben.

Gewölb.

(Baukunst.)

Eine nach einer oder mehrern eingebögenen Flächen über ein Gebäude, oder über einen Theil desselben weggeführte Deke, gemeiniglich von Steinen gemauert. Die eigentliche Beschaffenheit der Gewölber, ihre Festigkeit und die Regeln, wornach alles zu machen ist, gehören zum Mechanischen der Kunst und kommen hier nicht in Betrachtung.

Die gewölbte Deke hat etwas kühneres, und vermuthlich auch aus andern Gründen gefälligeres für das Aug, als die gerade. Wir finden unsern allgemeinen Wohnplatz, die Erde, mit dem erhabenen Gewölbe des Himmels weit angenehmer bedekt, als wenn er die Gestalt eines vierekigten mit einem geraden Boden bedekten Zimmers hätte, und grossen Gebäuden, dergleichen die Kirchen sind, geben die Gewölber ein herrlicheres Ansehen, und das Gepräg eines grossen und kühnen Werks. Es scheinet auch, als wenn das Wolgefallen, das wir an hohen und gewölbten Gebäuden haben, zum Theil daher rührte, daß ein solcher Raum uns weniger einschränket. Gewölber über ganze Gebäude, dergleichen die Cupeln der Tempel sind, geben ihnen allemal ein grosses und empfindungwürkendes Ansehen. Daher wird auch jeder Baumeister, der einem grossen Saal den völligen Charakter der Grösse geben will, lieber eine gewölbte, als eine gerade Deke darüber machen.

Das Gewölb kann verschiedene Formen annehmen, die man auf drey Gattungen bringen kann, welche sich nach der Gestalt der Kugel, oder der Pyramide des Cylinders richten. Diese verschiedenen Formen entstehen natürlicher Weise aus der Beschaffenheit des Gebäudes oder Zimmers, das man zu überwölben hat. Wenn dieses rund ist, so kann es nicht anders, als durch ein Kugelgewölbe zugewölbet werden, welches die Form einer halben Kugel, oder auch eines halben Eyes hat. Ist das Zimmer vierekigt, so wird es am besten durch ein Creuzgewölbe überwölbet, das einer vierekigten Pyramide gleichet, deren Seiten vom Grunde gegen die Spitze nach Kugelflächen laufen. Ist das Zimmer nach Beschaffenheit seiner Breite sehr lang, wie eine Gallerie, so schiket sich das cylindrische Gewölb am besten. Ist es völlig nach der Fläche eines halben Cylinders, so wird es ein Tonnengewölb genennt; wenn es aber auch von den schmalen Seiten her gewölbet ist, so bekömmt es den Namen des Muldengewölbes.

Die Gewölber können auf verschiedene Weise verziert werden. Die Kugelgewölber werden durch Streifen, die oben gegen den Schluß des Gewölbes zusammen laufen; die cylindrischen, durch solche Streifen, die als halbe Cirkelbogen über die Breite des Gewölbes gezogen sind, in Felder eingetheilt, und jedes Feld kann wieder durch Zierrathen ausgeschmükt werden (*). Ein Gewölbe von guten Verhältnissen und anständigen Verzierungen giebt dem Gebäude ein sehr gutes Ansehen; es erfodert aber einen in seiner Kunst sehr geübten Baumeister.

(*) S. Felder.

Gezwungen.

(Schöne Künste.)

Der Zwang entsteht allemal aus einer fremden ausser der Sache, die dadurch modificirt wird, liegenden, oder ihr nicht natürlichen Kraft oder Ursache. Ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichthun ist das, was aus der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfassung eines Menschen nicht folgen kann, sondern aus einer fremden Ursache wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen ist; gezwungene Manieren in dem Betragen der Menschen sind die, von denen wir eine, der gegen-

gen-

genwärtigen Lage der Sachen fremde, das natürliche Betragen unterdrükende oder zurükhaltende Ursache zu entdeken vermeinen. Das Gezwungene thut allemal in irgend einem Stük unserer Vorstellungskraft Gewalt an; wir glauben zu fühlen, daß die Sache nicht so seyn sollte, und daß eine fremde Kraft oder Ursache die natürliche Beschaffenheit der Dinge verändert habe. Es ist eine Lüge, die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Wir nennen in der Handlung des Drama dasjenige Gezwungen, was unserm Vermuthen nach aus der Lage der Sache nicht so kommen kann. Insgemein entdeken wir zugleich, daß der Dichter Absichten gehabt hat, die er durch einen natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen konnte, und die ihn veranlaset haben, den Sachen Gewalt anzuthun.

Das Gezwungene ist überall anstößig, weil es einen Streit in unsrer Vorstellung verursachet, und weil man gezwungen wird, sich die Sachen anders vorzustellen, als es die Gründe, die wir vor uns haben, fodern. Darum gehört es in den Werken der Kunst unter die wesentlichsten Fehler. Was gefallen, oder sonst auf eine Weise in die Vorstellungskraft dringen soll, daß es sich derselben gleichsam einverleibet, muß völlig ungezwungen seyn: der Wille läßt sich noch eher zwingen, als der Verstand, der schlechterdings keinen Zwang zuläßt.

Also hat sich ein Künstler für nichts sorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen. Es entsteht allemal daher, daß man seinen eigenen Vorstellungen und Empfindungen Zwang anthut, so wie in unsern Handlungen und Reden dasjenige Gezwungen wird, was wir ungerne, gegen unsre Sinnesart und Empfindung, äussern wollen. Der Philosoph, der sich vorgenommen hat einen Saz zu beweisen, dessen Wahrheit er nicht deutlich einsieht, ist genöthiget seine Vernunftschlüsse gleichsam mit Gewalt nach dem vorgesetzten Ziel einzulenken; und dadurch werden sie Gezwungen. Eben so geht es dem Dichter, der in der Epopee oder in dem Drama einen gewissen Ausgang der Sachen vorher festsezet, ehe er deutlich sieht, daß die Sachen sich zu demselben entwikeln können. Dadurch wird er verleitet, ihnen irgendwo eine unnatürliche und gewaltsame Lenkung zu geben. Auch fällt man gemeiniglich in das Gezwungene, wenn man sich selbst zur Arbeit zwingen muß, ehe der Geist oder die Empfindung von dem Gegenstande völlig eingenommen und dadurch in die nöthige Würksamkeit gesezt worden. Wer ohne den Beystand der Muse oder gar gegen ihren Wink arbeiten will, wird gewiß in das Gezwungene fallen.

Wer es vermeiden will, muß nie arbeiten, bis er ganz von seinem Gegenstand eingenommen, einen wahren inneren Trieb empfindet, aus der Fülle seiner Vorstellungen dasjenige heraus zu suchen, was nach Wahl und Ueberlegung das Natürlichste und Schiklichste ist. Die Leichtigkeit, womit er in einem solchen Zustand arbeitet, wird ihn vor dem Gezwungenen bewahren. Hiernächst muß man sich nie ein Ziel völlig fest setzen, bis man den Weg, der dahin führet, würklich vor Augen sieht. Der Künstler muß dahin gehen, wohin seine Materie ihn lenkt, und nie fremde Absichten haben, zu deren Erreichung er seinem Stoff etwas ihm nicht zugehöriges einzumischen nöthig hätte. Je mehr ein Mensch seine eigenen Gedanken und Empfindungen genau zu beobachten gewohnt ist, je leichter wird es ihm, ungezwungen und natürlich zu seyn. Nur den besten Genien gelinget es, das Gezwungene, wo es den Umständen nach unvermeidlich ist, zu verbergen, und ihm den Schein des Leichten oder Natürlichen zu geben.

Giebel.

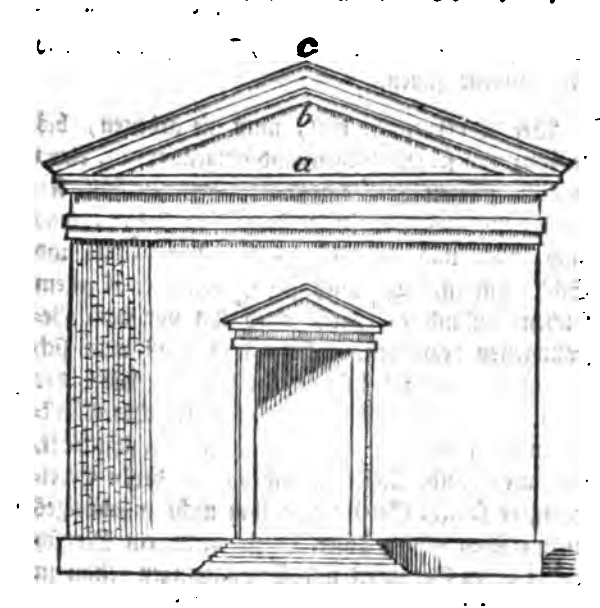
(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich das obere End einer Mauer, welches in ein Dreyek zugespitzt ist. Man stelle sich ein freystehendes Haus mit einem Satteldach vor (*), das gegen die vodere und hintere Seite des Hauses herunterläuft; so macht dieses Dach über den Aussenseiten rechter und linker Hand des Hauses, ein gleichschenklichtes Dreyek aus, welches zugemauert wird, damit der Boden unter dem Dach auf den Seiten nicht offen bleibe. Diese dreyekigte Mauer ist das, was man eigentlich den Giebel nennt. Daher nennt man die Häuser Giebelhäuser, deren Dächer nicht gegen die Hauptseiten, sondern gegen die Nebenseiten ablaufen, weil alsdann die Hauptseiten bis an die Spitze des Daches zugemauert sind, und an der Faßade Giebel haben.

(*) S. Dach.

An Gebäuden, die ordentlich verziert werden, bekömmt der Giebel seine Einfaßung auf allen drey Seiten; das Hauptgesims macht die Grundlinie des

des Dreyeks aus, und der Kranz die beyden andern Seiten, wie aus beystehender Zeichnung zu sehen ist.



Die glatte Mauer des Giebels, wird das Giebelfeld genennt. Die Alten pflegten an den Tempeln die Giebelfelder mit Schnizwerk auszuzieren, welches insgemein Vorstellungen enthielt, die sich auf die Gottheit bezogen, der der Tempel gewiedmet war. Auf diese Weise haben sie den Giebel, der aus Nothwendigkeit entstanden, zugleich zur Pracht und Schönheit angewandt.

Man hat nachher, wie noch itzt geschieht, auch die Thüren und Fenster mit Giebeln verziert. Dieses aber geschah vermuthlich erst damals, als der reine Geschmak der Baukunst schon durch willkührliche Zierrathen verdunkelt worden. Der Pater Laugier will die Giebel schlechterdings nur auf die Dächer eingeschränkt wissen, und Vitruvius scheinet auch schon dieselbe Meinung zu äussern (*). Man kann aber dagegen sagen, daß sie an Thüren und Fenstern, die mit weithervorstehenden Gesimsen, oder gar mit völligen Gebälken verziert werden, gar nicht unnatürlich stehen; weil in der That diese Gesimse zugleich zur Bedekung solcher Oeffnungen dienen, und folglich kleine Dächer sind.

(*) L. VII. c. 5.

Doch muß man gestehen, daß eine Faßade, wo die Fenster etwas enge an einander stehen, durch die Giebel derselben ein etwas verworrenes und unangenehmes Wesen bekommen, weil man überall spitzige Winkel sieht. Wo aber die Fenster weit aus einander stehen, da schaden die Giebel über den Fenstern dem edlen Ansehen der Faßade keinen Schaden zu thun. Das Opernhaus in Berlin behält, dieser Giebelfenster ungeachtet, eine edle Einfalt. Nirgend stehen die Fenstergiebel schlechter, als da, wo die Geschoße durch Bänder oder Gesimse abgetheilt sind, da denn die Spitzen der Giebel nahe an diese Gesimse anstoßen. Dadurch geschieht es, daß man an einer ganzen Aussenseite nichts als Winkel zu sehen bekömmt.

Man macht auch Giebel, da der Kranz in einem Zirkelbogen über das Hauptgesims wegläuft; und man kann sie um so viel weniger verwerfen, da die Dächer selbst eine solche Rundung annehmen können.

In Ansehung des Verhältnisses der Höhe zu der Breite weichen die Baumeister von einander sehr ab. Vitruvius setzet die Höhe des Giebelfeldes a b auf den neunten Theil der ganzen Breite des Giebels. Rechnet man die Höhe des Kranzes b c noch dazu, so wird insgemein die ganze Höhe des Giebels a c, den fünften Theil seiner Breite genommen.

Der Kranz des Giebels hat eben die Glieder und die Verhältnisse, die man dem Kranz des Gebälkes giebt; nur die Sparrenköpfe müssen natürlicher Weise da wegbleiben, weil die Sparren selbst da nicht statt haben. Die Zahnschnitte können in dem Giebelkranz angebracht werden. Einigermaaßen sind sie da am natürlichsten, weil sie die hervorstehenden Lattenköpfe vorstellen können. Alsdann aber muß man sie nicht, wie einige Baumeister thun, Lothrecht, sondern nach dem rechten Winkel von der Richtung des Kranzes abschneiden.

Die neuern Baumeister begehen bisweilen in Ansehung der Giebel sehr ungereimte Fehler, indem sie entweder das Hauptgesims unterbrechen, oder gar den Kranz oben offen lassen. Diese Baumeister vergessen ganz den Ursprung und die Absicht der Giebel, und geben dadurch Kennern zu verstehen, daß sie nicht die geringste Ueberlegung haben.

Gique.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von $\frac{6}{8}$ auch bisweilen von $\frac{12}{8}$ Takt, und einer muntern oder fröhlichen Bewegung. Insgemein besteht die Gique aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Wenn würklich darnach soll getanzt werden, so nehmen sich die am besten aus, wo fast alle Noten von gleicher

gleicher Geltung, nämlich Achtel sind, oder wo allenfalls hier und da ein Achtel mit einem Punkt vorkömmt. Wenn sie blos zur Uebung fürs Clavier gesetzt werden, so läßt man auch wol sechszehntel Noten mit darunter laufen. Nihmt man $\frac{12}{8}$ Takt, so hat man sich zu hüten, daß man nicht im dritten, noch viel weniger im vierten Taktheil schließe, weil dieses der Natur einer solchen Bewegung ganz entgegen ist.

Gis.
(Musik.)

Der Name der neunten Sayte unsrer diatonisch-chromatischen Tonleiter, die von C anfängt, ihre Länge, (wenn C 1 gesetzt wird) ist $\frac{81}{128}$. Sie ist die grosse Terz von E, nicht völlig rein nach dem Verhältnis 4 : 5, sondern etwas grösser, nach dem Verhältnis $\frac{405}{512}$. Aber von Cis ist sie die reine Quinte. Zugleich vertritt sie die Stelle des ^{b}A, oder der kleinen Terz von F, die aber auch nicht völlig rein nach dem Verhältnis $\frac{5}{6}$, sondern etwas niedriger, nämlich $\frac{27}{32}$ ist. Da sie in dem heutigen System ihre völlige diatonische Tonleiter hat, so wird sie auch zum Grundton, so wol in der harten, als weichen Tonart genommen. Die Tonleitern von Gis dur und Gis mol, sind im Artikel Tonleiter zu finden.

Glasmahlerey.

Es war ehedem gebräuchlich, an die Fensterscheiben der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude, Mahlereyen anzubringen, wovon man noch itzt in alten Gebäuden die Ueberbleibsel sieht. Die Farben wurden auf das weiße Glas aufgetragen und hernach eingebrannt: also war es eine Art Schmelzmahlerey, nur daß die eingebrannten Farben durchsichtig waren. Einige Farben, wie z. E. das dunkle Roth, sitzen sehr dick auf dem Glase, so daß es aussieht, als wenn ein Stück von rothem Glase auf die Fensterscheibe angelöthet wäre.

Ueberhaupt also waren die Farben nichts anders, als gefärbtes Glas, das vermuthlich zu feinem Staub gerieben, auf das weiße Glas aufgetragen und hernach im Feuer wieder in Fluß gebracht wurd. Die weiße Scheibe selbst diente anstatt des weißen, und da, wo man weiß Licht nöthig hatte, wurd gar keine Farb aufgetragen.

Bisweilen wurden die Farben nicht eingebrannt, sondern blos eingesetzt. Man schnitt nämlich aus der weissen Scheibe ein Stück, nach der Form, die die Zeichnung erfoderte, aus, und setzte mit Bley ein Stück gefärbtes Glas hinein. So wurden ofte die Gewänder gemacht; die Schatten wurden durch schwarze Schraffirungen hineingetragen.

Dieses war die Mahlerey, womit vom XII oder XIII Jahrhundert an, die Fenster der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude verziert wurden. Die meisten dieser Gemählde sind sehr schön von Farben, sonst aber so wol in Erfindung, als Zeichnung und Haltung sehr barbarisch. Indessen ist es doch Schade, daß sich nicht jemand die Mühe gegeben, die in alten Kirchen noch übrigen Mahlereyen dieser Art, in Absicht auf die Geschichte der Kunst jener Zeiten, in Betrachtung zu nehmen, die besten davon abzuzeichnen, und zu illuminiren. Seit ohngefehr 250 Jahren ist sie ganz in Abgang gekommen. Das Verfahren und die Handgriffe dieser Art zu mahlen, beschreibet der Abt Perneti ausführlich. (*)

(*) Dictionaire portatif de peinture &c.

Die Glasmahlerey scheinet auch den Alten bekannt gewesen zu seyn. Ich erinnere mich irgendwo gelesen zu haben, daß ein gewisser Senator Buonarotti Anmerkungen über verschiedene Fragmente alter Glasmahlereyen herausgegeben.

Gleichnis.
(Redende Künste.)

Es ist schon anderswo (*) angemerkt worden, daß das Gleichnis ein ausgezeichnetes Bild der Rede sey, dem das Gegenbild zur Seite gesetzt wird, damit dieses durch jenes mit ästhetischer Kraft gefaßt werde. Demnach kann alles, was dort von den Bildern der Rede, ihrem Nutzen und ihrer Erfindung gesagt worden ist, auch auf das Gleichnis angewendet werden. Gegen die bloße Vergleichung, verhält es sich wie die Allegorie gegen die Metapher. Die Vergleichung nennet das Bild, oder bezeichnet es sehr flüchtig, und setzet in demselben Redesatz das Gegenbild gleich daneben. Wenn man von einem Verwundeten sagte: das Blut floß über seinen weissen Schenkel, wie Purpur, womit Elfenbein gefärbet ist; so ist dieses eine bloße Vergleichung. Auf die Art aber, wie Homer (*) dieses Bild ausmahlet, wird es zum Gleichnis. „Wie wenn eine Frau aus Phrygien oder Carien das Elfenbein mit Purpur gefärbet hat, um ein zierliches Pferdegebiß daraus zu verfertigen; sie verwahret es in ihrem innersten Zimmer, und obgleich mancher Ritter es

(*) Art. Bild.

(*) Il. IV. 141 u. f.

es zu besitzen wünschet, so wird es als ein Juweel für einen König aufbehalten, dem Pferde zum Schmuk und dem Reuter zur Ehre. So floß, o Menelaus, das Blut von deinem wol gebildeten Schenkel über die Waden bis auf die schönen Knöchel herunter.“ Hier wird das Bild umständlicher ausgezeichnet, damit die Aufmerksamkeit sich darauf verweile und der Leser dasselbe völlig ins Gesicht fasse, hernach aber die Beschaffenheit des Gegenbildes darin, als in einem Spiegel, mit Lebhaftigkeit erkenne. Der Grieche, der dieses las, mußte sich dabey ein Gebiß vorstellen, das durch die Feinheit der Form, und durch die Schönheit der Farben, in seiner Art für ein Kleinod zu halten war, dergleichen nur Könige hatten. Mit diesem Bilde wird nun der wol gestaltete, aber nun mit Blut umflossene Schenkel und Fuß des Helden verglichen; dadurch bekam der Leser die lebhafteste Vorstellung der Sache, die der Dichter unmittelbar zu mahlen sich nicht getrauet hatte.

Damit wir hier nicht in unnöthige Weitläuftigkeit gerathen, wollen wir alles das voraussetzen, was von der Beschaffenheit und Erfindung der Bilder, und von der Absicht und der Würkung der Vergleichungen, in andern Artikeln angemerkt worden ist (*). Also wird hier die Betrachtung blos auf die Ausführung der Vergleichung eingeschränkt.

(*) S. Bild; Vergleichung.

Vergleichungen werden so wol in der gemeinen Rede, als in allen Gattungen des kunstmäßigen Vortrages derselben vielfältig, und mit grossem Nutzen gebraucht. Der Hang seine Vorstellungen durch Aufsuchung ähnlicher Fälle deutlicher oder lebhafter zu machen, ist dem menschlichen Genie angebohren. So ofte wir in einem ruhigen Gemüthszustand uns bestreben, einen Gegenstand recht deutlich oder sehr lebhaft zu erkennen, bedienen wir uns des Hülfsmittels der Vergleichung. Was hierüber anzumerken ist, wird als bekannt angenommen. Für diesen besondern Artikel entstehet also die Frage, wenn und in was für Fällen wir die Vergleichung auszuführen und dadurch zum Gleichnis zu erheben geneigt seyn, und wie die Ausführung der Vergleichung geschehen könne.

Da das Gleichnis eine ausgeführte Vergleichung ist, so setzet es einen solchen Zustand des Gemüths voraus, der uns erlaubet, bey Betrachtung eines Gegenstandes zu verweilen, und einen Gegenstand, den wir nicht nur überhaupt, sondern auch in seinen besondern Theilen genau und deutlich, oder doch sehr lebhaft zu fassen wünschen. Aber da, wo man mit seinen Vorstellungen forteilet, wo mehr zu thun, als zu betrachten ist, wo man mehr zu fühlen, als zu sehen hat, da pflegt man selten seine Begriffe durch Vergleichungen klarer und lebhafter zu machen, vielweniger, sich bey denselben aufzuhalten. Wer am Ufer des Meeres die vom Sturm aufgebrachten und über einander rollenden Wellen ruhig ansieht, der kann Betrachtungen darüber anstellen; wer sich aber alsdann auf dem Meer selbst befindet, ist blos damit beschäftiget, wie er sicher durch diese Wellen hindurch fahren könne; ihm bleibt keine Zeit zur Betrachtung übrig.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen das Gleichnis so wol von dem Redner, als von dem Dichter natürlicher Weise angebracht werde. Die redende Person muß in einem Gemüthszustand seyn, in welchem das Bestreben, die vorkommenden Gegenstände ausführlich mit Deutlichkeit oder Lebhaftigkeit zu fassen, natürlich ist; und der Gegenstand selbst muß intressant oder wichtig seyn. Da in keinem andern Fall die Lust zu Vergleichungen entsteht, so würden auch in Werken redender Künste die angebrachten Gleichnisse außer den bemeldeten Fällen unnatürlich und wiedrig seyn.

Das Bestreben einer Vorstellung durch Vergleichung aufzuhelfen, kann einen doppelten Grund haben; entweder entsteht es blos aus der Begierde den Gegenstand vermittelst eines leicht zu übersehenden Bildes faßlicher zu machen, dem abstrakten Gedanken eine körperliche Gestalt zu geben, an welcher man sie anschauend erkenne; oder man will ihn gern lebhafter empfinden, um den Eindruk, den er auf uns macht, zu verstärken, und ihn völlig zu geniessen. Im erstern Fall entstehen die unterrichtenden Gleichnisse, derer sich die Redner in dem lehrenden Vortrag bedienen; sie haben die Würkung der ausführlichen Beyspiele, erleichtern die deutliche Vorstellung der Sachen; oder helfen uns, daß wir uns in den rechten Gesichtspunkt stellen, aus welchem die Sachen, die wir genau zu betrachten haben, müssen angesehen werden; legen das, was blos im Verstande lag, und demselben leicht wieder entwischen könnte, in die Einbildungskraft, die es dann durch Hülfe der sinnlichen Bilder, deren man sich leicht erinnert, unvergeßlich besitzt. Von dieser Art ist folgendes Gleichnis, wodurch ein römischer Philosoph

losoph seine Gedanken von der Fürtrefflichkeit der philosophischen Schriften des Panätius erläutert. „Gleichwie sich kein Mahler gefunden, der sich getrauet hätte, die vom Apelles angefangene Venus fertig zu machen, indem die Schönheit des Gesichts jedem die Hofnung benahm, die übrigen Theile des Leibes auf eine ähnliche Art zu vollenden; so hat auch Niemand das, was Panätius in seinen Schriften unausgeführt gelassen, wegen der Fürtrefflichkeit dessen, was schon vorhanden war, auszuführen unternommen.„ (*)

(*) Cic. Offic. III. 2.

Der zweyte Fall hat da statt, wenn uns ein Gegenstand vorkömmt, der uns lebhaft rühret, es sey daß er eine vergnügte oder beunruhigende Empfindung erweket; denn da entstehet allemal die Begierde, solchen Gegenstand mit völliger Lebhaftigkeit zu empfinden, und sich bey dieser Empfindung zu verweilen. Beydes kömmt so wol in der epischen, als in der lyrischen Dichtkunst, auch in einigen Reden gar ofte vor. Man empfindet sehr klar, wie das vorher aus der Ilias angeführte Gleichnis entstanden ist. Der Dichter sah in seiner Phantasie, wie dem verwundeten Menelaus das Blut über den entblößten Schenkel bis auf die Ferse herunter floß. So wol die schöne Gestalt des Helden, als das herunterfließende Blut wird ein Gegenstand, auf dem er sich zu verweilen wünschet, weil sie ihn in eine sanfte Empfindung setzten. Indem er sich auf diesem Gegenstande verweilet, erwekt so wol die schöne Bildung des verwundeten Gliedes, als das herabrinnende Blut, das Bild, welches er zur Vergleichung anwendet. So entsteht das Gleichnis, so ofte wir den Eindruk, den die besondere Beschaffenheit eines Gegenstandes auf uns macht, gerne durch eine noch lebhaftere Vorstellung desselben zu unterhalten und zu vermehren wünschen.

Man gebe nur Achtung, wie die Phantasie, so ofte man uns etwas Intressantes erzählt, beschäftiget ist, sich jeden Umstand auf das lebhafteste vorzumahlen, und wie sie zu dem Ende überall die hellesten Bilder aufsucht, vermittelst welcher sie sich diese Vorstellung erleichtert. Man thut es nicht blos bey Gegenständen, die vergnügte Empfindungen erweken, sondern auch bey traurigen, so gar bisweilen bey schmerzhaften. Denn wir lieben uns in die lebhaften Empfindungen andrer zu setzen, auch alsdann, wenn sie unangenehm sind.

So wünschen wir die intressanten Situationen, darin wir andre sehen, uns recht lebhaft vorstellen zu können, und suchen alles hervor, was uns dieses erleichtert. So fand Bodmer den Zustand der Brüder Josephs, in dem Augenblik, da Josephs Becher in Benjamins Kornsak entdekt wurd, so sehr intressant, daß er sich bey diesem Gegenstande nicht nur verweilet, sondern das Bestreben äussert sich die lebhafteste Vorstellung davon zu machen, wie der betäubende Schreken alle Brüder auf einmal befallen; hieraus entstuhnd denn dieses schöne Gleichnis:

> Wie der Bliz des elektrischen Drats den Körper der Menschen
> Plötzlich durchfährt und die Sinnen betäubt; wie er schnell von dem ersten
> Zu dem folgenden fortgeht, und alle durchfährt und betäubet:
> Also durchfuhr der Schlag von Zophnats gefundenem Becher
> Benjamins Busen, bey dem er sich fand und auf einmal die Herzen
> Seiner Brüder: er schlug auf ihr aller inwendigste Sinnen (*)

(*) Jacob II Gesang.

So fand auch Homer die Scene, da Ulysses mit einem glühenden Pfahl dem Cyclopen das Aug ausbrennt, so intressant, daß er sich jeden Umstand derselben auf das Lebhafteste vorzustellen bestrebte. Wie ein äusserst neugieriger Zuschauer nähert er sich derselben, so weit er kann, damit ihm gar nichts davon entgehe. Nun sieht er, wie die Männer die glühende Spitze des Pfahls auf das Aug des Riesen setzen und schnell, wie einen Bohrer herum drähen; dieses mahlt er durch ein Gleichnis. Dann höret er das Zischen, das die Gluth in dem feuchten Auge verursachet. Dieser Umstand rührt ihn wieder besonders und bringt ihm das Zischen zu Sinne, welches ein in kaltem Wasser abgelöschtes glühendes Eisen verursachet; daher entsteht das zweyte Gleichnis. „Wie eine Axt oder Schaufel, die der Schmidt zum Härtnen ins kalte Wasser tauchet (denn davon bekömmt das Eisen seine Stärke) so zischete und brausete das Aug des Cyklopen, als es von der Spitze des Oliven Pfahles berührt wurd.„ (*)

(*) Odyss. L. IX vs. 391 f. f.

Auch in der lyrischen Dichtkunst liebet der Dichter bisweilen sich auf dem Gegenstande zu verweilen. Wo die Begeisterung sehr lebhaft ist, da geht das Gleichnis leicht in die Allegorie über; aber bey etwas gemäßigter Empfindung erscheinet es in seiner eigenen Gestalt. Wenn der Dichter den Gegenstand seiner Empfindung schildert, so wird es ihm natürlich; denn nirgend verweilet man sich lieber, als auf einem Gegenstande zärtlicher Empfindungen. Das hohe Lied Salomons zeiget einen großen Reichthum desselben. Auch da, wo die Empfindung selbst,

oder der Zustand des empfindenden Herzens geschildert wird, geräth man sehr natürlich auf ausgeführte Vergleichungen. Wenn der Dichter des 133 Psalms das Vergnügen besinget, das die brüderliche Eintracht in seinem Gemüth erwekt, bedienet er sich der angenehmsten Bilder, um seine Empfindung recht lebhaft zu schildern. Diese, zur Lebhaftigkeit der Vorstellung dienenden, Gleichnisse setzen allemal eine etwas erhitzte Phantasie voraus, die von dem Gegenstande stark gerührt, so gleich ähnliche Bilder entdeket, die ihr das Verweilen auf dem Gegenstand erleichtern.

Aus dieser Lust sich auf dem Gegenstande zu verweilen und ihn recht völlig zu geniessen, entsteht eben die Ausführlichkeit der Vergleichung, wodurch sie zum Gleichnis wird. Dieses setzt also allemal, wie schon oben angemerkt worden, einen etwas ruhigen Zustand des Gemüthes voraus, darin man das, was man sieht, recht geniessen will. Wenn aber der Mensch in Umständen ist, wo er nicht Zeit hat zu betrachten, sondern würksam und handelnd seyn muß, wo er Entschliessungen zu fassen und sie auszuführen hat, wo sein Geist in Geschäffte verwikelt ist, da hat keine Betrachtung, kein Genuß der angenehmen oder unangenehmen Gegenstände statt. Wer bey auszuführenden Geschäfften, da er sich würksam zu zeigen hat, sich bey vorkommenden Gegenständen der Betrachtung aufhalten wollte, der würde so wie der, welcher moralisirt, wo er handeln soll, sich als einen schwachen Kopf und als einen Thoren zeigen.

Daher kömmt es also, daß der epische Dichter, wenn er die handelnden Personen redend einführt, ihnen da, wo sie in Ausführung der Geschäffte begriffen sind, weder Gleichnisse, noch irgend andre den Fortgang der Handlung unterbrechende Reden in den Mund legen kann; und daß im Drama das Gleichnis nicht vorkommen kann, es sey denn in ruhigern Scenen, da die Handlung stille steht und die Personen die Lage der Sachen mit einiger Ruhe übersehen; wo das Herz ruhig, und die Phantasie erhitzt ist. Ueberhaupt hemmet jeder unruhiger Gemüthszustand die Betrachtung.

Wer diese, in der Natur selbst gegründete, Anmerkung wol überlegt, der wird nie in den Fehler verfallen zur Unzeit Gleichnisse anzubringen. Es zeiget einen gänzlichen Mangel der Beurtheilung, wenn man bey sehr lebhaften Scenen, da es blos darum zu thun ist, zu sehen, wie die Menschen handeln, und wie sie sich betragen werden, die Aufmerksamkeit auf einmal von dem, was geschehen soll, ablenket, und die Phantasie mit Gemählden unterhaltet. Wo sich Leidenschaften von der heftigen Art äussern, da werden die Gegenstände der Phantasie unmerkbar; ja so gar die äussern Sinnen verlieren alsdenn ihre Kraft zu rühren. Wer von Zorn, oder Furcht, oder von irgend einer andern stark würkenden Leidenschaft ergriffen wird, der hört und sieht nichts; um so viel weniger wird er sich mit Bildern der Phantasie unterhalten.

Dieses sey von dem Zustande der redenden Person in Absicht auf den Ort, wo die Gleichnisse natürlich oder unnatürlich werden, gesagt.

Nur eine einzige Nebenanmerkung wollen wir hinzufügen. Man hat verschiedentlich als etwas besonderes angemerkt, daß Homer im ersten Buche der Ilias und sogar in den drey ersten Büchern der Odyssee sich der Gleichnisse enthalten hat, die hernach so häufig vorkommen. Es läßt sich hiervon ein ganz natürlicher Grund angeben, der aus der vorher gemachten Anmerkung fließt, daß das Gleichnis alsdann natürlicher Weise entsteht, wenn das Herz etwas ruhig, hingegen die Phantasie erhitzt ist. Diese Erhitzung der Phantasie geschieht allmählig, ein gesetzter Kopf wird nicht sogleich erhitzt, er muß vorher seinen Gegenstand eine Zeitlang behandelt, und das Intressante desselben recht empfunden haben. Je mehr Ueberlegung ein Mensch hat, je langsamer geht es mit dieser Erhitzung zu. Hiezu kömmt noch der andre Umstand, daß im Anfange der Handlung die Neugierde, die Scene völlig eröfnet und die Handlung bis auf einem gewissen Punkt fortgerükt zu sehen, dem Geiste den ruhigen Genuß der Gegenstände nicht erlaubet. Wenn uns auf einmal eine Menge in lebhafter Handlung begriffene Menschen vor Augen kämen, so wäre im Anfang die Neugierde, zu wissen, was sie vorhaben, und wie weit etwa der Handel gekommen ist, zu groß, als daß wir einen oder den andern derselben besonders ins Gesicht fassen, oder seine Physionomie beobachten könnten. Aber alsdenn, wenn die erste Neugierd etwas befriediget ist, werden wir ruhigere Zuschauer. Also wär es würklich unnatürlich, wenn uns der epische Dichter gleich anfänglich, ehe wir an dem Orte stehen, von welchem wir der Handlung etwas ruhig zu sehen können, und ehe die Phantasie Zeit gehabt sich zu erhitzen, mit so besonders gezeich-

zeichneten kleinen Gemählden, wie die Gleichnisse sind, aufhalten wollte.

Nun ist noch ein andrer Umstand in Betrachtung zu nehmen; denn wenn gleich die redende Person sich in der Gemüthslage befindet, da man Vergleichungen zu machen pfleget, so stehen sie darum nicht allemal am rechten Ort. Es ist vorher angemerkt worden, daß der Gegenstand, den man vermittelst einer Vergleichung sehr deutlich zu fassen, oder sehr lebhaft zu empfinden wünschet, intressant seyn müsse. Dieses ist ein wichtiger Punkt in Absicht auf den Gebrauch der Gleichnisse. Schwache Köpfe finden bisweilen die unbeträchtlichsten Dinge, die keinen verständigen Menschen aufmerksam machen, sehr intressant; sie mahlen uns mit der größten Aufmerksamkeit Gegenstände, über welche unser Aug gern flüchtig hinglitschen möchte. Also muß der Redner, wie der Dichter, wol überlegen, ob es wol der Mühe werth sey, einen Gegenstand durch das Gleichnis dem Verstande deutlich oder der Phantasie lebhaft vorzumahlen.

Hierüber lassen sich keine Regeln geben; es kömmt dabey schlechterdings auf die Urtheilskraft des Redners oder Dichters an. Ist diese männlich und stark, so wird er nur solche Gegenstände durch Gleichnisse ausmahlen, die jedem verständigen Menschen intressant sind: wo eine feurige Phantasie den ganzen Kopf beherrscht, der Verstand aber schwach ist, da werden häufig Gleichnisse erscheinen, wo kein Verständiger sie erwartet, und wo er sie lieber übergeht. Ueberhaupt ist es eine längst gemachte und gründliche Anmerkung, daß die Gleichnisse nur als eine feine Würze sparsam zu brauchen seyen. Sie gehen doch allemal auf einzele Vorstellungen, deren besondere Betrachtung den Faden der Hauptvorstellung etwas unterbricht. Sollte dieses zu ofte geschehen, so würde die Einheit der Hauptvorstellung zu sehr darunter leiden.

Der Redner ziehe aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß er im unterrichtenden Vortrage sich aller erläuternden Gleichnisse enthalten solle, außer da, wo er Hauptbegriffe oder Hauptsätze, die ohne ähnliche Fälle nicht deutlich genug erkennt, oder nicht schnell genug gefaßt, noch dem Gedächtnis lebhaft genug eingeprägt werden, vorzutragen hat. Er brauche sie hauptsächlich da, wo es wichtig ist, daß der Zuhörer die Vorstellungen nicht nur mit großer Klarheit fasse, sondern sich durch Verweilen darauf vollkommen damit bekannt mache; vornehmlich bey solchen Sätzen, die dem anschauenden Erkenntnis durch ausführliche Bilder einleuchtend seyn sollen.

Der Dichter, und auch der Redner, der durch lebhafte Gleichnisse stärker rühren will, überlege wol, ob es natürlich ist, daß er, oder daß die Person, die er redend einführet, sich itzt auf dem Gegenstande verweile, um den Eindruk davon völlig zu genießen, und ob der Gegenstand selbst wichtig genug ist die Empfindung eine Zeitlang zu beschäftigen.

Auch die Art das Gleichnis vorzutragen und zu behandeln, verdienet eine nähere Betrachtung. Der Ausdruk, die Schreibart und der Ton sind dabey wichtige Sachen, ob gleich die Kunstrichter wenig darüber angemerkt haben. Es ist aber leicht, die wichtigsten Grundbegriffe hierüber zu entdeken. Man darf zu dem Ende nur auf den Ursprung und die Absicht der Gleichnisse zurück gehen.

Das erläuternde Gleichnis hat eine größere Deutlichkeit und eine ganz genaue, aber sinnliche Bestimmung der Vorstellung zur Absicht; darum erfodert es einen sehr einfachen und natürlichen Ausdruk in dem unterrichtenden Tone, der blos auf den Verstand würkt und die Empfindung in völliger Ruhe läßt. Es kömmt dabey mehr auf eine genaue Zeichnung, als auf das Colorit an. Man zeiget dem Zuhörer jeden Theil des Bildes, gleichsam mit dem Finger, damit er es in der größten Deutlichkeit fasse; doch läßt man ihn von dem Bilde nichts sehen, als was zur Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde gehört. Von dieser Art ist folgendes Gleichnis, womit Epiktet einem angehenden Philosophen die wichtige Lehre fühlbar machen will, daß er das, was er gelernt hat, nicht prahlerisch vor andern auskramen, sondern in der Stille zu seinem wahren Nutzen anwenden soll. „Die Schaafe, indem sie wiederkauen, speyen das genossene Futter nicht wieder aus, um dem Schäfer zu zeigen, daß sie gut geweidet haben; sondern sie verdauen unbemerkt und begnügen sich damit, daß sie die Wolle und die Milch, als die Würkung der guten Nahrung, zeigen. Also sollst du bey Unwissenden mit dem Gelernten nicht prahlen, sondern nur die Werke, die daraus entstehen, zeigen.„ (*)

(*) Enchir. C. XLII.

Eine ganz andere Beschaffenheit hat es mit den Gleichnissen, welche die Lebhaftigkeit der Vorstellung zum Zwek haben. Denn dadurch würken sie auf die Empfindung, deren Gattung, Schattirung und Stärke man wol zu überlegen hat, damit in

in dem Vortrage des Gleichnisses alles damit übereinstimme. Denn jede Empfindung hat ihren eigenen Ton; einige sind heftig, andre zärtlich und sanft, einige vergnügt, andre traurig. Wie nun das Bild zum Gleichnis auf das genaueste mit der Art der Empfindung übereinkommen muß, so soll auch der Ausdruk und Ton desselben ihr angemessen seyn. Wenn Klopstok uns recht in die Empfindung setzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jesu gewesen, da sie den am Oelberge schlafenden Johannes betrachten, so bedienet er sich dieses Gleichnisses:

Also stehen drey Brüder um eine geliebteste Schwester,
Zärtlich herum, wenn sie auf weich verbreiteten Blumen
Unbesorgt schläft, und in blühender Jugend Unsterblichen gleichet.
Ach sie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
Seiner Tugenden Ende sich naht. Ihr dieses zu sagen
Kamen die Brüder; allein sie sahen, sie schlummern und schwiegen (*).

(*) Messias IV Gesang.

Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und geniessen sollen, von zärtlich trauriger Art ist, so ist nicht nur das Bild selbst vollkommen in dieser Art, sondern auch der Ausdruk und der Ton; alles bis auf die kleinesten Nebenbegriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verses ist zärtlich und traurig. Hingegen da, wo eben dieser große Dichter uns die schrekliche Unruhe will empfinden machen, die Kaiphas von dem, ihm vom Satan eingehauchten, Traum gehabt hat, ist nicht blos das Bild der Vergleichung, sondern auch der Ausdruk und der Ton erschreklich (*).

(*) im Anfange des IV Ges.

In der Behandlung unterscheiden sich diese Gleichnisse von den Erläuternden auch dadurch, daß nicht jeder Nebenbegriff in dem Bilde bedeutend seyn darf. Da es hier nicht auf Unterricht, sondern auf Rührung ankömmt, so ist darin alles gut, was die Art der Empfindung unterstützet, wenn es gleich zur Aehnlichkeit nichts beyträgt. Das Gleichnis, das Klopstok braucht, die Wuth der Sadducäer gegen den Philo lebhaft zu schildern, (*) enthält verschiedene kleine Umstände, die nichts zur Aehnlichkeit beytragen, sondern nur überhaupt dienen, den schrekhaften Eindruk zu unterstützen. In allen solchen Fällen ist es vortheilhaft, das Bild nicht nur genau auszumahlen, sondern es der Phantasie so vorzuhalten, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliehrt. Denn da es hier blos darum zu thun ist, daß die sich schon äussernde Empfindung unterstützt werde, so muß das hiezu dienliche Bild so nahe vors Gesicht gebracht werden, daß man es zu sehen glaubt. Dieses aber kann nicht anders, als durch Bezeichnung der kleinesten Umstände geschehen. In dem so eben erwähnten Fall, wenn der Dichter gesagt hat:

(*) Messias IV Ges.

— Ihn sahn die Sadducäer, und standen
Gegen Philo mit Ungestüm auf.

so entsteht bey dem Leser die Erwartung einer fürchterlichen Scene. Itzt ist es dem Dichter nur darum zu thun, daß die Phantasie ein fürchterliches Stürmen vor sich sehe, damit die Empfindung lebhaft werde. Ohne sich ängstlich um völlige Aehnlichkeit zu bekümmern, sucht er nur etwas, wodurch die Empfindung der Furcht unterhalten wird, weil dieses seine Hauptabsicht ist. Darum beschreibet er uns folgende Scene, die uns nothwendig in diese Empfindung setzen muß, wenn wir sie nur nahe vor uns haben.

— Wie tief in der Feldschlacht
Kriegrische Rosse vorm eisernen Wagen sich zügellos heben,
Wenn die klingende Lanze daher bebt, dem rufenden Feldherrn
Den sie zogen, den Tod trägt, und unter sie, ihn blutathmend
Stürzt. Sie wiehern hoch her, und drohn mit funkelnden Augen,
Stampfen die Erde, die bebet, und hauchen dem Sturmwind entgegen.

Dadurch befinden wir uns plötzlich mitten in einem fürchterlichen Auftritt, aus dem wir uns durch die Flucht zu retten wünschen. Dieses ist eben der Zustand, in den uns der Dichter versetzen wollte, damit er in uns den Abscheu gegen die wüthenden Sadducäer erweken möchte, die wir itzt, als die Urheber dieser Furcht ansehen.

Die Gleichnisse also, welche eine leidenschaftliche Empfindung zu unterstützen dienen, sind um so viel würksamer, je mehr die Aufmerksamkeit blos auf das Bild geheftet wird. Deswegen werden sie von dem Dichter insgemein so vorgetragen, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliehrt, damit die Lebhaftigkeit der Empfindung durch nichts unterbrochen werde; und durch diesen besondern Vortrag nähern sie sich in etwas der Allegorie, die auch das Gegenbild nicht neben sich hat, und werden um so viel lebhafter.

Es ließe sich über die verschiedenen Formen und über die Ausbildung der Gleichnisse noch viel sagen; man muß es aber dem Geschmak und dem Urtheile des Dichters überlassen. Wer indessen eine ausführ-

liche

liche Theorie der Gleichnisse verlangt, der wird in Breitingers critischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse einen reichen Vorrath hiezu dienlicher Anmerkungen finden. Von dem Werthe der zum Gleichnis zu wählenden Bilder selbst, und ihren verschiedenen Würkungen, wird in dem Artikel Vergleichung das Nothwendigste vorkommen.

Glied.

(Schöne Künste.)

Ein kleiner unabsonderlicher, aber für sich merkbarer, Theil eines Ganzen; oder ein solcher Theil, der zwar durch seine eigene Form sich von andern unterscheidet, aber ausser seinem Zusammenhange mit dem Ganzen, oder für sich, nichts bestimmtes ausmacht. Ein Ganzes kann Theile von verschiedener Art haben. Denn es können einige so beschaffen seyn, daß sie vom Ganzen abgerissen, für sich noch ein Ganzes ausmachen. So ist ein einzeles Haus ein Theil einer Stadt, ein Zimmer ein Theil eines Hauses, eine Periode ein Theil der Rede. Wenn aber der abgerissene Theil für sich nichts Vollendetes ausmacht, so ist er ein Glied des Ganzen. Von dieser Art ist ein Finger, eine Hand, die erst alsdann etwas bestimmtes sind, wenn sie in der Verbindung mit dem Ganzen stehen. So ist eine Sylbe ein Glied eines Worts; und der Theil der Rede, der keinen vollendeten Sinn hat, sondern nur einen Theil desselben enthält, ist ein Glied der Periode. In dem Gesang ist eine Periode, die sich mit einer Cadenz schließt, ein für sich bestehender Theil, die einzeln Tonfüße und kleinere Einschnitte, sind Glieder desselben. Im Tanz ist eine ganze Figur ein Haupttheil, einzele Schritte aber sind die Glieder desselben.

Vermittelst der Glieder unterscheiden sich die Theile eines Ganzen von einander, und erweken dadurch die Empfindung des Mannigfaltigen in Einem, und der Verhältnisse der Theile. Gegenstände, welche die Sinnen und die Phantasie beschäftigen, können ohne diese Mannigfaltigkeit der Theile und Glieder nicht gefallen, weil sie ausser dem nichts an sich haben, das unsre Aufmerksamkeit reitzen könnte. Das durchaus Einförmige, das wie eine gerade Linie keine würklichen, sondern blos eingebildete Theile hat, kann nicht gefallen. Ein dunkles Gefühl der Nothwendigkeit der Glieder in dergleichen Gegenständen, hat sie ohne Vorsatz und Ueberlegung in alle menschliche Werke gebracht, die Gegenstände des Geschmaks seyn können. In der Sprache, in den Gesängen und Tänzen der unwissendesten Völker, sind Glieder von mancherley Art entstanden; denn jeder Mensch fühlt, daß ein Gegenstand, der durchaus einerley ist, die Aufmerksamkeit nicht fest halten, folglich nicht lange gefallen könne.

Hieraus läßt sich begreifen, wie aus geschikter Zusammenfügung grösserer und kleinerer Glieder von verschiedener Art, in der Sprache, in dem Gesang, in Bewegung, in körperlichen Formen, ein wol geordnetes Ganzes entstehe, in welchem, wie in dem menschlichen Körper, Harmonie, Ordnung, Mannigfaltigkeit und angenehme Verhältnisse statt haben. Man muß es als eine Folge dieser Anmerkung ansehen, daß die Alten die Form des menschlichen Körpers, als das vollkommenste Muster der Gebäude, angegeben haben; denn sonst begreift man nicht, was für Gemeinschaft diese beyden Dinge mit einander haben.

Da aus der vollkommenen Zusammenordnung der Glieder des Körpers ein so schönes Ganzes entsteht, so kann man die Vollkommenheit dieser Form zum allgemeinen Muster aller Schönheit angeben. Die Harmonie der Sprach und des Gesanges entsteht aus ihren Gliedern eben so, wie die Harmonie der Figur aus den ihrigen. Aber der Ursprung der Schönheit, aus der Harmonie der Glieder, läßt sich unendlich leichter empfinden, als beschreiben. Der, welcher in allen Arten das Schöne der Phantasie erreichen will, muß die vollkommene Zusammensetzung der menschlichen Gestalt aus ihren Gliedern, die höchste uns bekannte Schönheit, so oft und so gründlich gefühlt haben, daß seine Einbildungskraft durch den allgemeinen darin herrschenden Geschmak geleitet wird. Wenn einer der alten griechischen Meister, welche die höchste Schönheit der Formen überall erreicht haben, oder wenn Raphael unter den Neuern, seine Empfindungen hierüber der Welt mitgetheilt hätten, so wären wir vielleicht im Stande, die beste Zusammenfügung der Glieder zu beschreiben. Itzt können wir nur wenige Worte über diese geheimnisvolle Materie stammeln.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen müssen von mannigfaltiger Grösse und von eben so mannigfaltiger Gestalt seyn; sie müssen von einander unterschieden und doch so unzertrennlich an einander verbunden seyn, daß man nirgend kann stille stehen;

man

man muß durch einen unwiderstehlichen, aber sanften Zwang genöthiget werden, von einem zum andern zu gehen, und im Ganzen muß kein Theil als einzeln erscheinen. Man muß Theile bemerken, und wenn man sie einzeln fassen will, müssen sie sich in der Maße des Ganzen verliehren. Alles muß so in einander geschlungen seyn, daß die Vorstellungskraft nirgendwo würklich ruhen, oder stille stehen kann, als bey der Betrachtung des Ganzen. Aber in den Verbindungen selbst muß eben die Mannigfaltigkeit herrschen, als in den Gliedern. Sie müssen immer enge, kaum fühlbar, und doch von merklicher Würkung, aber von verschiedenen Graden seyn.

Nach dergleichen Gesetzen giebt der Redner seinen Perioden einen harmonischen Klang, wodurch das Ohr so gereizt wird, wie das Aug durch die schöne Form. Der Tonsetzer schlinget so seine Töne in einen, auch ohne Rüksicht auf den Ausdruk, schönen Gesang. Der Tänzer setzet aus seinen Elementen die schöne Bewegung zusammen, und nach eben denselben bringt der zeichnende und bildende Künstler nicht nur seine Formen hervor, sondern auch die Schönheit der Zusammensetzung, und die Harmonie der Farben entstehen aus derselben Quelle.

Glieder.

(Baukunst.)

Sind die kleinern Theile, aus deren Zusammensetzung die zur Verzierung der Gebäude und der wesentlichen Theile derselben gehörigen Hauptheile, besonders die Gesimse, entstehen. Die verschiedenen kleinern und grössern Theile, woraus der im Artikel Attisch abgezeichnete Säulenfuß zusammengesetzt ist, sind Glieder desselben.

Die Glieder sind für die Gesimse beynahe, was die Buchstaben für die Wörter sind: und wie aus wenig Buchstaben eine unzählbare Menge von Wörtern kann zusammengesetzt werden, so entstehet aus der verschiedenen Zusammensetzung der Glieder eine grosse Mannigfaltigkeit der Gesimse, Füße und Kränze, wodurch so wol die verschiedenen Ordnungen sich von einander unterscheiden, als auch die Gebäude überhaupt ihren Charakter des Reichthums oder der Einfalt bekommen. Es ist nichts leichters, als unzählige Arten von Kränzen und Gesimsen zu erfinden; aber sie in jedem Falle so zu erfinden, wie sie sich für das Gebäude und den besondern Theil desselben am besten schiken, ist das Werk eines ganz verständigen und einen guten Geschmak besitzenden Baumeisters.

Die Glieder sind in Ansehung ihrer Form von zweyerley Gattung, nämlich platt oder gebogen; und diese letztere sind entweder einwärts oder auswärts, das ist hol oder bauchigt, oder halb auswärts und halb einwärts gebogen. Sie bekommen sowol nach der Verschiedenheit der Form, als nach der Grösse verschiedene Namen. In Ansehung der Grösse werden sie in grosse, mittlere und kleine Glieder eingetheilt. Die welche den sechsten Theil eines Models und darüber hoch oder breit sind, machen die Classe der großen Glieder aus; die, deren Höhe vom zwölften bis auf den sechsten Theil des Models steigen kann, gehören zu den mittlern; und die noch niedriger oder schmäler sind, als der zwölfte Theil des Models beträgt, sind die kleinen. Die gebräuchlichsten Glieder sind in folgenden Zeichnungen abgebildet.



Hier-

Hierüber ist noch anzumerken, daß einige Glieder nach dem Orte, wo sie angebracht werden, andre Namen bekommen. So wird das Glied, was hier, und überall, wo es zur Absönderung zwischen zwey andre Glieder gesetzt wird, der Riem heißt, ein Ueberschlag genennt, wenn es das oberste Glied ist; und der Pfühl, wenn er an dem Hals einer Säule oder eines Pfeilers ist, wird ein Ring genennt.

Die Zusammensetzung der Gesimse aus den verschiedenen Gliedern ist in der Baukunst nicht so genau bestimmt, daß nicht bald jeder Baumeister darin seinem eigenen Geschmak folgen sollte. Es ist aber leichte zu sehen, daß eine geschikte Vermischung kleiner und grosser, platter und gebogener Glieder, das Werk des guten Geschmaks sey, und daß die im vorhergehenden Artikel gemachten Anmerkungen auch hier gelten. Die Hauptsache kömmt auf zwey Punkte an: darauf, daß die Menge der Glieder das Aug nicht verwirre; und daß in der Ordnung derselben, so wol in Ansehung der Form, als der Größe, eine gefällige Abwechslung beobachtet werde.

Zwey Glieder von einer Art, oder von einerley Größe sollen nicht unmittelbar über einander liegen, und das Ganze, was aus der Zusammensetzung der Glieder entsteht, soll sich einigermaaßen gruppiren. Man sollte kaum denken, wie sehr viel eine gute Zusammensetzung der Glieder zur Schönheit eines Gebäudes beyträgt; es ist aber kaum etwas, woraus der gute oder schlechte Geschmak des Baumeisters schneller zu erkennen ist, als dieses.

In den antiken Gebäuden der besten Zeit sind alle Glieder glatt; aber mit äusserstem Fleiß und der größten Nettigkeit gemacht. Hingegen in den spähtern Zeiten sind die ausgebogenen Glieder häufig mit Laubwerk und andern Schnitzwerk verzieret. Dieses scheinet, wenigstens an Aussenseiten grosser Gebäude, höchst unschiklich; weil man da, um das Gebäude im Ganzen zu übersehen, nie so nahe herantreten kann, daß solches Schnitzwerk in die Augen fallen könnte. Das Glatte ist allemal das Schiklichste.

Gothisch.

(Schöne Künste.)

Man bedienet sich dieses Beyworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmak anzudeuten; wiewol der Sinn des Ausdruks selten genau bestimmt wird. Fürnehmlich scheinet er eine Unschiklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältnisse, in sichtbaren Formen anzuzeigen, und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschikte Art nachgeahmet haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichthum gelanget, eh' es Zeit gehabt hat, an die Cultur des Geschmaks zu denken. Also ist der gothische Geschmak den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht ganzen Völkern in diesem Stük, wie einzelen Menschen. Man mache einen, im niedrigen Stande gebohrnen und unter dem Pöbel aufgewachsenen, Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in seinen Häusern und Gärten und in seiner Lebensart, die feinere Welt nachahmet, in allen diesen Dingen gothisch seyn. Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht immer am Grossen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Da dieser Mangel des Geschmaks sich auf vielerley Art zeigen kann, so kann auch das Gothische von verschiedener Art seyn.

Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abentheuerlichen und mit tausend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, Gothisch. Man findet auch Gebäude, wo diese beyden Arten des schlechten Geschmaks vereiniget sind.

In der Mahlerey nennt man die Art zu zeichnen Gothisch, die in Figuren herrschte, ehe die Kunst durch das Studium der Natur und des Antiken am Ende des XV Jahrhunderts wieder hergestellt worden. Die Mahler vor diesem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideal, das nicht eine erhöhte Natur war, wie das Ideal der Griechen, sondern eine in Verhältnis und Bewegung verdorbene Natur. Ueber die natürlichen Verhältnisse verlängerte Glieder, mit steiffen, oder sehr gezierten, Stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches sieht, sind charakteristische Züge der gothischen

Zeichnung. Man sieht deutlich, daß die gothischen Mahler nach bloßem Gutdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menschlichen Körpers hatten, wobey aber der Zeichner ganz unbesorgt war, ob sie die wahre Gestalt, die wahren Verhältnisse und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

Es scheinet also überhaupt, daß der gothische Geschmak aus Mangel des Nachdenkens über das, was man zu machen hat, entstehe. Der Künstler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführet, eigentlich seyn soll, und wie es müsse gebildet werden, um gerade das zu seyn, wird leicht gothisch. Eben dieser Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothischen Geschmak in den Verzierungen, wenn man sie ohne alle Rüksicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringet. Gothisch ist der, in Form eines Thieres geschnittene Baum, die, wie eine Schneke gewundene Säule, der, auf einem hohen und sehr dünnen Fuße stehende Becher, und so sind sehr viel nach einem völlig willkührlichen Geschmak ausgezierte Geräthschaften. S. Verzierung.

Groß; Größe.

(Schöne Künste.)

Es ist schweer zu bestimmen, von was für einer Beschaffenheit die Gegenstände seyn müssen, denen man eine ästhetische Größe zuschreibet. Ueberhaupt scheinet es, daß der Begriff der Größe alsdenn entstehe, wenn wir unsre Vorstellungskraft oder unser Gefühl gleichsam erweitern müssen, um einen uns vorkommenden Gegenstand auf einmal zu fassen, oder zu empfinden. Man muß das Aug weiter öfnen um einen großen Gegenstand zu übersehen, und die Aerme weiter ausspannen um einen großen Körper zu umfassen. Etwas ähnliches geht in der Vorstellungskraft vor, wenn sie auf große ästhetische Gegenstände gerichtet ist; man empfindet dabey etwas, das man eine weitere Ausdähnung der Seelenkräfte nennen möchte.

Daher können wir dieses zum Merkmal der ästhetischen Größe setzen, daß sie ein Bestreben in uns erweket, der Vorstellungskraft, oder der Kraft zu empfinden, eine weitere Ausdähnung zu geben, um die Größe des Gegenstandes auf einmal zu fassen. Also ist es nicht die Stärke jeder Art des Eindruks, oder der Kraft die wir empfinden, die den Begriff der Größe erwekt, sondern die besondere Würkung, die das Gefühl einer Ausdähnung unsrer eigenen Kraft hervorbringt. Das Gemählde des Euripides von dem Tode der Alcestis, das wir anderswo angeführt haben (*), ist ausnehmend rührend und hat sehr starke Kraft auf das Gemüth; doch wird es Niemand Groß nennen: hingegen fühlet man bey den wenigen Worten, die derselbe Dichter der Macaria in den Mund leget (*), etwas, wofür sich das Beywort Groß am besten schiket. Indem wir uns bestreben, das, was Macaria in diesem Augenblik empfindet, auch in uns zu fühlen, kömmt es uns vor, daß die gewöhnliche Anspannung unsrer Kräfte hier nicht hinreiche, und wir versuchen ihnen eine weitere Ausdähnung zu geben.

(*) S. Ausbildung S. 99.

(*) S. Art. Euripides S. 356.

Das Große gränzet dadurch an das Erhabene, welches ein Aehnliches Bestreben erwekt, (*) und diese beyde Gattungen des Aesthetischen sind nur in Graden von einander unterschieden. Durch die Erweiterung unserer Kräfte werden wir vermögend das Große zu fassen; aber das Erhabene fassen wir nicht ganz; daher denn die Bewunderung entsteht, die wir dabey fühlen.

(*) S. Erhaben.

Die Erweiterung der Gemüthskräfte, um einen Gegenstand ganz zu fassen, wird nur da nöthig, wo dieser unzertheilbar ist; so wie eine ausserordentliche Anspannung der Leibeskräfte, um einen Körper zu heben, nur dann nothwendig ist, wenn man ihn auf einmal ganz heben will. Theilet man ihn in kleinere Theile, so kann er ohne Anstrengung der Kräfte, durch wiederholte Würkung, von einem Orte zum andern getragen werden. Wer mit einer Axt einen Baum durch viel wiederholte Schläge fällt, hat zwar viel, aber nicht große Kraft angewendet: wer ihn auf einen Hieb fällen könnte, der würde was Großes thun. So ist es auch in andern Dingen.

Der Gegenstand also, der durch eine Menge wiederholter Schläge eine große Würkung auf das Gemüthe macht, ist kein großer Gegenstand, sondern der diese Würkung auf einen Schlag thut. So schreiben wir auch dem Menschen einen großen Verstand zu, der bey einem schweeren Unternehmen schnell, durch wenig von ihm ausgesonnene Mittel, zum Zwek gelangt. Dieser Begriff der Größe würde sich ganz verlieren, wenn er durch vielerley listige Veranstaltungen und durch eine Menge einzelner Kunstgriffe langsam zum Zwek gekommen wäre. Kleine Seelen erreichen in den meisten Sachen,

chen, die sie sich ernstlich versehen, ihre Absichten eben so gewiß, als Menschen von großem Verstand; aber diese beyde Gattungen von Menschen sind darin unterschieden, daß jene durch weite und krumme Wege sehr langsam zum Zwek kriechen, da diese geradezu und mit wenigen Schritten ihn erreichen. Wir nennen gewisse Handlungen großmüthig, weil eine schnelle Erweiterung oder Erhöhung edler Empfindungen dazu erfoderlich scheinet; so bald wir aber merken, daß der, der diese Handlung gethan hat, durch unzählig wiederholte Vorstellungen, durch vieles Bitten und Anhalten gleichsam dazu gezwungen worden, so verliert die Handlung den Charakter der Größe. So kann auch ein mittelmäßiger Kopf, durch lang anhaltendes Bestreben, und nach hundert vergeblichen Bemühungen des Geistes, endlich zur Entdekung einer wichtigen Wahrheit kommen, die der Mann von großem Verstande durch ein einziges und nicht lang anhaltendes Bestreben, erfunden hätte.

Diese Betrachtungen über die Größe bringen uns auf den Weg, die Natur der ästhetischen Größe etwas näher zu bestimmen. In den Werken der schönen Künste legen wir den Charakter der Größe entweder den Sachen selbst zu, nämlich den Gegenständen, die der Künstler uns vorlegt, oder dem Künstler, und seiner Behandlung des Gegenstandes. Jeder dieser Fälle verdienet besonders betrachtet zu werden.

Die ästhetischen Gegenstände beziehen sich entweder auf die Sinnen und die Einbildungskraft, oder auf den Verstand, oder auf das Herz; und wir schreiben ihnen Größe zu, wenn wir die bestimmte Würkung davon empfinden, daß die Phantasie, der Verstand, oder das Herz, Erweiterung der Kräfte nöthig haben, um sie auf einmal zu fassen.

Der Begriff der Größe setzet also voraus, daß wir den Gegenstand im Ganzen fassen. Man könnte den ganzen Erdboden umreisen, ohne ihn groß zu finden. Denn wenn man sich auf einmal immer nur den Theil desselben vorstellte, auf welchem man sich befindet, so hätte die Phantasie nicht nöthig sich auszudähnen: aber wenn man den Raum von hundert und mehr Tagreisen auf einmal übersehen will, so ist diese Erweiterung nothwendig, und alsdann entstehet auch der Begriff der Größe. Nicht die Vielheit, die aus Wiederholung entsteht, sondern die, welche auf einmal vorschwebt, enthält den Grund derselben. Einheit, oder einfaches Wesen, an dessen Theilung man nicht denkt, oder nicht denken kann, mit Vielheit verbunden, ist hiezu nothwendig. Wo mit wenigem viel ausgerichtet wird, da ist Größe. Der Gegenstand also, der eine einzige, unzertrennliche Aeusserung der Vorstellungskraft bewürkt, wodurch wir vieles zugleich klar fassen, erwekt den Begriff der Größe, welcher bey der größten Menge, der, uns auf einmal klar vorschwebenden Dinge, nicht entsteht, so bald wir die Aufmerksamkeit nur auf eines davon richten.

Man stelle sich in Gedanken an einen Ort, wo man einen Garten von sehr weitem Umfang übersehen könnte; man bilde sich diesen Garten in der Phantasie so, daß er aus unzähligen kleinen Blumenbeeten, kleinen Büschen von mannigfaltiger Art, und aus einer Menge kleiner Wasserbehältnisse, Canäle, Cabinetter, und Gänge bestehe. Alle diese Mannigfaltigkeit der Dinge übersieht man auf einmal, und doch entstehet hier schweerlich das Gefühl einer ästhetischen Größe. Es ist gar nichts da, das uns nöthigte die Phantasie zu erweitern; denn wir fühlen uns eher geneigt jeden einzeln Theil für sich zu betrachten; wir empfinden um so viel weniger Neigung den Gegenstand im Ganzen zu fassen, da diese einzeln Theile zum Ganzen so gar kein merkbares Verhältniß haben; denn jeder verschwindet oder wird unmerkbar, so bald wir das Ganze fassen wollen: wir würden in diesem Fall etwas von grossem Umfange sehen, das uns wenig reizt, weil wir nichts darin unterscheiden. Wenn aber dieser große Garten aus großen Parthien besteht; hier ein grosser freyer Platz zum Spatzieren, da ein Wald von hohen Bäumen, dort ein großes Wasserbeken u. s. f. so fassen wir alles in eine Hauptvorstellung zusammen, deren Theile, wegen ihres merklichen Verhältnisses zum Ganzen, uns noch immer klar genug bleiben, und daher entsteht eben das Gefühl der Größe.

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß ein sichtbarer Gegenstand den Charakter der Größe dadurch bekomme, wenn er aus mannigfaltigen Theilen besteht, die ein merkliches oder beträchtliches Verhältnis zum Ganzen haben, oder in der eigentlichen Kunstsprache zu reden, wenn er aus großen, aber eine Mannigfaltigkeit zeigenden, Parthien besteht, die so harmonisch zusammen verbunden sind, daß das Aug immer auf das Ganze geführt wird. So hat in

in der Mahlerey das Colorit den Charakter der Größe, das bey einer vollkommenen Harmonie aus großen Massen vom Hellen und Dunkeln, und aus großen Parthien von Farben besteht; so findet man in dem Gewande den Charakter der Größe, das aus wenigen, großen, aber natürlichen und mit dem ganzen übereinstimmenden Falten besteht. Zu dem großen Ansehen einer Stadt, die man von Ferne sieht, ist es nicht genug, daß man eine unzählige Menge von Häusern entdeke; sie müssen in große Parthien oder Quartiere vertheilet seyn, an verschiedenen Orten müssen einige hohe Dächer, oder Thürmer und Cupeln sich in die Luft erheben, und um diese herum müssen die niedrigen Gebäude sich in große Gruppen versammeln. Ein einzeles Gebäude wird nie durch eine große Höhe oder Breite, noch durch eine unzählige Menge von Thüren, Fenstern, Säulen und Zierrathen, den Begriff der ästhetischen Größe erweken; aber alsdann wird er entstehen, wenn das Mannigfaltige darin in etliche große Parthien so zusammen gehalten wird, daß die kleinen Theile nicht im Verhältniß des Ganzen, sondern im Verhältniß mit den Haupttheilen, dazu sie gehören, in das Aug fallen; die Haupttheile selbst aber sich so genau zusammen verbinden, daß ein unzertrennliches harmonisches Ganze daraus entstehe. Denn dadurch wird das Aug des Kenners gleichsam gezwungen das Gebäude nur im Ganzen zu betrachten, um von allem auf einmal gerührt zu werden.

Der Künstler, der dieser Spuhr folgen will, wird in jedem besondern Falle, da er sichtbare Gegenstände zu behandeln hat, leicht die Mittel bemerken, wodurch er ihnen den Charakter der Größe in Absicht auf die Form geben kann. Er muß dem Ganzen durch wenig Hauptparthien Einfalt zu geben wissen, damit das Aug oder die Einbildungskraft, nicht auf das Einzele falle, und die kleinen Theile muß er den Haupttheilen anpassen und unterordnen. Alsdann scheinet es, daß er durch wenig Veranstaltung viel ausgerichtet habe. Durch dieses Mittel hat Klopstok im zweyten Gesang des Meßias, der Versammlung der Schaar höllischer Geister um den Thron Satans, eine ungemeine Größe gegeben. Er stellt nur wenige Häupter derselben einzeln dar, und die unermeßliche Schaar der übrigen in einem Haufen, und dann legt er das erstaunliche Gemählde vermittelst eines wahrhaftig großen Gleichnisses durch wenig Züge vor unser Gesicht.

Als versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satan.
Wie die Inseln des Meeres aus ihren Sitzen gerissen,
Rauschten sie hoch, unaufhaltsam einher. Der Pöbel der Geister
Floß mit ihnen unzählbar, wie Wogen des kommenden Weltmeers
Gegen den Fuß vorgebirgter Gestade, zum Sitze des Satans.

Es wäre leicht noch unzählige Beyspiele aus den zeichnenden und redenden Künsten anzuführen, wodurch die vorhergehenden Anmerkungen über das Große der Sinnen und der Einbildungskraft, bestätiget werden; aber dieses wenige ist für nachdenkende Künstler hinreichend.

Wir kommen itzt auf die Betrachtung der Größe, die den Gegenständen des Verstandes eigen ist. Aus dem, was überhaupt über den Charakter der Größe angemerkt worden ist, läßt sich gleich abnehmen, daß diese Größe alsdann entstehe, wenn vermittelst weniger Hauptbegriffe, der Verstand auf einmal so viel erblikt, daß er sich merklich angreifen muß, um alles zu fassen. Schon einzele Begriffe haben eine Größe, wenn sie bey einer anscheinenden Einfalt und Leichtigkeit gefaßt zu werden, weit über den Verstand Licht ausbreiten. Die Größe solcher Begriffe entsteht insgemein aus vielbedeutenden metaphorischen Ausdrüken, oder andern Tropen; wie wenn man von einem, von seinem bösen Gewissen geplagten Menschen sagt; er trage die Hölle in seinem eigenen Herzen, oder wie wenn Haller von der Helvetier Heldenahnen sagt; in deren Arm der Bliz und Gott im Herzen war.

Große Gedanken zeigen allemal Reichthum der Begriffe mit Einfalt verbunden. Pope drükt den ganzen Inhalt seines dritten Briefes über den Menschen durch diesen sehr einfachen Saz aus: die allgemeine Ursach arbeitet auf einen Zwek, aber nach mannigfaltig abgeänderten Gesetzen. Dieses ist ein Gedanken, oder eine Beobachtung von ungemeiner Größe, weil eine unermeßliche Mannigfaltigkeit einzeler, und dem Scheine nach durch einander laufender Würkungen, auf eine einzige Hauptquelle zurük geführt wird. Menschen von großem Verstande sind allein fähig, sehr einfache, zugleich aber sich weit erstrekende, Grundsätze für die Erforschung der Beschaffenheit der Dinge, und eben so einfache Maximen für die Behandlung der Dinge zu erfinden. Die ästhetische Größe, in so fern sie dem Verstand eine beträchtliche Ausdähnung giebt, wird also darin bestehen, daß der Künstler die Mittel gefunden habe,

in unserm Verstande mit wenigem viel auszurichten. Diesen Charakter haben vorzüglich die besten Werke der Alten in redenden und zeichnenden Künsten. Sie sagen viel, lassen viel empfinden, erfüllen gleichsam die ganze Seele, ob man gleich keine große Veranstaltung zu einer so grossen Würkung gewahr wird.

Der kleine subtile Verstand kömmt wol auch zu seinem Zwek, aber durch vielerley einzele Mittel; weil er nicht vermögend ist, das einzige, den geraden Weg zum Zwek führende, Hauptmittel zu finden. Es ist eine bekannte, sich auf alle vom menschlichen Verstand abhängende Geschäft erstrekende, Bemerkung, daß das Einfache das Schweereste sey, das, worauf man zulezt fällt. Dieses ist darum so, weil gerade der größte Verstand dazu erfodert wird. Nur der, welcher alles Einzele, was zu einem System von zusammengesezten Dingen gehöret, auf einmal klar übersehen kann, wird das einfache Grundgesez, nach welchem das System gebaut ist, entdeken. Die Rede, die uns von der Wahrheit einer Sache überzeugen, oder die uns die eigentliche Beschaffenheit derselben in hellem Lichte zeigen, oder die eine Entschliessung in uns bewürken soll, wird nur dann den Charakter der Größe haben, wenn diese Würkung geradezu, und durch die wenigsten Vorstellungen erreicht wird. Die Reden des Demosthenes haben durchgehends diesen Charakter. Man entdeket dabey einen Redner, der seines Gegenstandes so vollkommen Meister ist, daß er ihn im Ganzen mit der größten Klarheit übersieht; darum kann er auch ohne Umschweiff, ohne ängstliches Bestreben, ohne vielerley anzuführen, (*) ohne jedes Einzele besonders zu sagen, seinen Zuhörer durch wenig Hauptvorstellungen dahin bringen, wo er ihn haben will. Von dieser Größe sind auch die meisten Reden, die Livius den Personen, die er in seiner Geschichte aufführet, in den Mund legt. Dieser Geschichtschreiber erzählt, daß bey einem gefährlichen Kriege, den die Römer vorhatten, zwischen den drey obersten Befehlshabern, die damals den Staat regierten, ein hitziger Zank entstanden sey; weil keiner von den dreyen in der Stadt bleiben wollte. Der Senat hörte dem Streit eine Zeitlang mit Bestürzung zu, weil diese Uneinigkeit gefährliche Folgen nach sich ziehen konnte. Einer der drey obersten Befehlshaber war der Sohn des Q. Servilius, der ehedem Diktator gewesen war. Um also dem Streite ganz kurz ein Ende zu machen, steht dieser Mann im Senat auf, und sagt die wenigen Worte: „Da ich sehe, daß ihr weder für den versammelten Senat, noch für den Staat selbst, die geringste Ehrerbietigkeit habt, so soll die Hoheit des väterlichen Ansehens diesem Zank ein Ende machen. Mein Sohn soll ohne Loos in der Stadt bleiben. Mögen die, die den Krieg suchen, ihn mit mehr Ueberlegung und Einigkeit führen, als sie hier zeigen.„ (†) Dieses heißt geradezu und mit sicherm Schritt zum Zwek eilen. Ein minder Grosdenkender würde mancherley Vorstellungen, Bitten und Flehen versucht, und dennoch damit nichts ausgerichtet haben.

(*) Non multa sed multum.

Auf eben diesem Grunde beruhet auch die Größe der Gedanken, oder der Vorstellungen, da zwey oder drey Worte, oder Begriffe hinlänglich sind, uns in den Gesichtspunkt zu stellen, in welchem wir ein sehr helles anschauendes Erkenntniß von Dingen bekommen, die eine weitläuftige Entwiklung der Begriffe zu erfodern schienen. Ein Wort, wodurch eine lange Reyhe von Beschuldigungen abgelehnt, oder wiederlegt wird, ist ein großes Wort. Von dieser Art ist folgendes von Pope: „Indem der Mensch ausruft, sehet! alles ist für mich geschaffen, erwiedert die Gans, die er mästet, für mich ist der Mensch gemacht.„ Als jemand dem Diogenes, dem Cyniker, vorhielt, daß alle Menschen ihn auslachten, antwortete er: das thun sie, ich aber werde nicht ausgelacht. Mancher andrer würde viel Worte gebraucht haben, um zu beweisen, daß man mit Unrecht sich über ihn aufhalte; aber damit würde er vielleicht weniger gesagt haben, als Diogenes mit zwey Worten. Darum ist seine Antwort groß.

Aus der Größe, die in dem Verstand und der Beurtheilungskraft liegt, entsteht, wenn sie auf sittliche Gegenstände angewendet wird, die Größe der Sinnesart, des sittlichen Betragens, der sittlichen Empfindungen und auch wol des ganzen Charakters. Diese Größe verdienet vorzüglich von dem Künstler beobachtet zu werden, damit er einen rechten

(†) Quando nec ordinis hujus ulla, nec reipublicae est verecundia, patria majestas altercationem istam dirimet. Filius meus extra sortem urbi praeerit. Bellum utinam, qui adpetunt, consideratius concordiusque, quam cupiunt, gerant. Liv. L. IV. c. 46.

ten Gebrauch davon machen könne. In den Künsten ist unstreitig dasjenige das Wichtigste, was uns die Größe der Seele zu empfinden giebt.

Diese Größe entstehet, wie gesagt, aus der Stärke der Beurtheilungskraft, auf sittliche Gegenstände angewendet. Der Mensch denkt und handelt groß, der die sittlichen Gegenstände in ihren wahren Verhältnissen sieht, in ihrem eigentlichen Wesen kennt, und deswegen das Wichtige von dem Unbeträchtlichen genau unterscheidet. Denn dadurch geschieht, daß ihn nichts geringes rühret, daß er in Absicht auf das Gute und Böse, auf Glük und Unglük, auf Tugend und Laster, weder auf Kleinigkeiten achtet, noch sich durch den Schein blenden läßt. In seinen Urtheilen kömmt er schnell auf den Mittelpunkt der Dinge, und entfernt alles was nicht zum Wesentlichen gehört; in seinen Handlungen aber geht er gerade und mit Zuversicht zum Zwek. Kleine Seelen werden in ihren Vorstellungen und Empfindungen von den ersten Eindrüken, die die Sachen auf sie machen, und von dem Scheine derselben geleitet. Es fehlt ihnen an eigener Würksamkeit, wodurch sie Meister ihrer Vorstellungen und Entschließungen werden. Man entdekt in ihrem Denken und Handeln gar keine Einförmigkeit, nichts Einfaches und Gerades; und wenn sie Absichten haben, so wissen sie die Mittel, die geradezu dieselben befördern, nicht zu erfinden, sondern lauren darauf, ob sie sich von selbst anbieten werden; versuchen jedes, das ihnen vorkömmt, um aus Proben und Erfahrung zu sehen, ob es ihnen etwa nützlich seyn könne. In ihren Empfindungen sind sie eben so schwach; jede Kleinigkeit bringt sie in Bewegung, sie leben in einer beständigen Abwechslung von Vergnügen und Mißvergnügen, von Wunsch und Genuß, ohne jemals die Dinge zu kennen, von denen sie unaufhörlich, wie eine Wetterfahne, im Kreis herum getrieben werden.

Wenn gedachte Stärke der Beurtheilungskraft sich über den ganzen Umfang der sittlichen Gegenstände und Angelegenheiten des Menschen erstreket, und nicht blos, wie es ofte geschieht, auf einzele Zweyge derselben eingeschränkt ist, so entstehet daher der große Charakter des Menschen, die stille Größe des Gemüthes, die ihn über die gewöhnlichen Schwachheiten andrer Menschen erhebet. Er hat aus der Menge der Dinge, die er beobachtet und beurtheilt hat, wenige Hauptbegriffe herausgezogen, die sein Urtheil, und wenige Grundmaximen, die seine Handlungen bestimmen. Er wird von nichts überrascht und von nichts hingerissen; er ist der Weise, von dem Horaz sagt:

— Si fractus illabitur Orbis
Impavidum ferient ruinae.

Einzele Beyspiele von hoher Sinnesart treffen wir bey allen guten epischen und dramatischen Dichtern an, und es würde überflüßig seyn eine Anzahl derselben hier zu sammeln. Wer den Homer, den Aeschylus und den Sophokles unter den Alten; den Shakespear, und Corneille von den Neuern gelesen hat, könnte leicht eine beträchtliche Sammlung davon machen. Aber der leztere fällt darin bisweilen ins Uebertriebene.

Nun haben wir noch den Charakter der Größe in leidenschaftlichen Gegenständen zu betrachten. So wol in dem, was Leidenschaft erwekt, als in der Art, wie diese sich äussert, kann Größe statt haben. Dort bekömmt man den Begriff einer großen Macht, die uns unwiderstehlich ergreift, hier von einer großen Kraft, die der fühlende Mensch anwendet, der angreifenden Macht zu widerstehen. Beydes verdienet eine nähere Erläuterung.

Gegenstände, die Leidenschaften erweken, können auf mehr als eine Weise groß seyn. Ihre vorzüglichste Größe kömmt von der Wichtigkeit und von dem weiten Umfange der Würkung her. Sie erweken allemal den Begriff eines Guts oder eines Uebels; beyde sind klein, oder gering zu achten, wenn sie vorübergehend sind, wenn sie uns nur auf eine kurze Zeit vergnügt, oder mißvergnügt machen, oder wenn sie nur einen geringen Einfluß auf einen Theil der Glükseligkeit haben. Groß und wichtig sind sie hingegen, wenn ihre Würkung sich auf das ganze Leben und auf das Wesentliche der Glükseligkeit erstrekt; am größten, wenn sie ganz entscheidend sind. Die Liebe ist eine vorübergehende Leidenschaft, die im Grunde die Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses zum Endzwek hat. In diesem Gesichtspunkt kann ihr Gegenstand nicht groß scheinen: aber durch die Einmischung des Sittlichen, und aus dem Gesichtspunkte betrachtet, wie ernsthafte, oder enthusiastische Seelen sie ansehen, bekömmt er eine Größe, die uns in Verwundrung sezt. So wie bey Klopstok Lazarus den Gegenstand seiner Liebe sieht, ist er nicht nur groß, sondern völlig erhaben. So kann der Künstler den Gegenständen der Leidenschaft eine

eine Grösse geben, wenn er uns ihre Wichtigkeit, und den weiten Umfang ihrer Würkung lebhaft vorzustellen weiß. Der Tod ist ein Gegenstand, der Furcht erwekt; aber dieser Gegenstand hat keine Grösse, wenn er als ein Schlaf, oder als ein schneller Uebergang zur Vernichtung, oder zu einem, von diesem wenig unterschiedenen Leben, vorgestellt wird. Hingegen so wie Shakespear in dem bekannten Selbstgespräch des Hamlets ihn vorstellt, als einen ewigen Schlaf, vielleicht mit fürchterlichen Träumen erfüllet, bekömmt er eine ungemeine Grösse. Ueberhaupt also haben die Gegenstände der Leidenschaften eine ästhetische Grösse, wenn sie als entscheidende Ursachen der Glückseeligkeit oder des Elends eines Menschen, oder gar ganzer Völker, angesehen werden. So hat die Handlung, deren wir anderswo gedacht haben (*), da Flaminius dem versammelten Griechenland durch einen Herold die Freyheit ankündiget, eine ungemeine Grösse: und so wird ein Gewitter, wenn man es, wie es hier und da in der Bibel geschieht, als ein feyerliches Herabfahren des höchsten Wesens ansieht, um die Missethaten eines Volks zu bestrafen, eine Grösse, die hoch ins Erhabene hinauf steiget.

(*) Art. Freude S. 405.

Eine besondere Art der Grösse der leidenschaftlichen Gegenstände entsteht bisweilen daher, daß sie etwas unveränderliches, oder absolut entschiedenes haben. Das Böse, das uns droht, und das Gute, das uns schmeichelt, thut erst alsdann die volle Würkung, wenn es keiner Ungewißheit mehr unterworfen ist. Beym ersten Anblike desselben mischt sich immer Hoffnung oder Furcht in die Leidenschaft, und erst dann, wenn diese nicht mehr statt haben, entsteht der völlige Ausbruch derselben. Daher entsteht diese Art der Grösse, aus der plözlichen Zernichtung der Hoffnung oder des Zweifels. Wenn das herannahende Uebel nun gegenwärtig, und absolut gewiß worden ist, so entstehet eine schnell ausbrechende Leidenschaft, die sich über die ganze Seele verbreitet, die sich nun durch nichts mehr helfen kann. Der Gegenstand der Leidenschaft, über dessen Vorstellung wir schlechterdings keine Gewalt haben, der ganz außer unsrer Würksamkeit liegt, hat allemal etwas Grosses, und bringt ausserordentliche Würkung hervor. Insonderheit zeiget sich dieses bey Vorstellung eines Uebels, wobey man die Nothwendigkeit desselben, die gänzliche Unmöglichkeit ihm zu entgehen, oder etwas darin zu ändern lebhaft fühlet. Denn dieses greift uns gerade an dem empfindlichsten Ort an, indem es das Gefühl der Freyheit und der eigenen Macht nicht nur schwächt, sondern geradezu vernichtet. Das grimmigste Thier wird plözlich zahm, so bald es einiges Gefühl bekömmt, von der Unmöglichkeit sich aus den Schlingen, darin es verstrikt ist, mit Gewalt herauszuwikeln; und der grausamste Tyran verliert in ähnlichen Umständen nicht nur seine zerstöhrende Wuth, sondern flehet um Gnade, wie Schach Nadir, als er ermordet wurd. Erst wehrete er sich eine Zeitlang aus äusserſten Kräften; aber als er die völlige Unmöglichkeit sich zu retten empfand, schrie er: Erbarmung, ich will euch allen vergeben! In dem Trauerspiel, das unter dem Titel des Kauffmanns von London bekannt ist, hat das Läuten mit der Gloke, die das Zeichen zu Barneveldts Hinrichtung giebt, etwas ungemein Schrekhaftes, welches blos daher entsteht, daß man nun die Unmöglichkeit, daß er diesem schmählichen Tod entgehe, lebhaft fühlet. Und in der tragischen Geschichte des Ugolino überfällt uns allemal ein lebhaftes Entsetzen, so ofte wir an den Umstand denken, daß der Schlüssel zum Thurm ins Wasser geworfen worden; weil uns dieser Umstand die Unmöglichkeit der Rettung dieses Unglüklichen empfinden läßt. Deswegen hat auch bey den öffentlichen Blutgerichten der Umstand mit der Brechung des Stabes, nach ausgesprochenem Urtheil, eine sonderbare Würkung, weil sie das Zeichen ist, daß der Verurtheilte nun gewiß sterben müsse.

Die überwältigende Kraft des Gegenstandes einer Leidenschaft liegt eigentlich in dem lebhaften Gefühl, womit man ihn sich nicht blos vorstellt, sondern als gegenwärtig empfindet: und eben daher entsteht auch die grosse Würkung in den angeführten Beyspielen. Der Mensch überläßt sich weder der Freude noch dem Schmerz ganz, bis er die höchste Gewißheit der Ursache derselben empfindet. Der Haabsüchtige, dem ein grosses Vermögen zugefallen ist, empfindet zwar grosse Freude, so bald er die Botschaft davon vernihmt; aber in der größten Lebhaftigkeit fühlt er sie erst alsdann, wenn er das Geld vor sich liegen sieht, und mit beyden Händen darin wühlet. Die Scene, da Joseph seinen nach Aegypten gekommenen Vater wieder sieht, wie sie Bodmer erzählt, zeiget uns etwas Grosses von dieser Art. Josephs Freude ist zwar ungemein groß, so bald er den theuren Alten empfängt, und der

Leser genießet die zärtlichste Wollust der ersten Umarmung mit ihm. Aber erst eine Weile nachher, nachdem Joseph eine bewegliche Rede des Alten angehöret, und die zärtlichen Blike die dieser auf ihn geheftet, lebhaft empfunden hat, steigt die Freud auf den höchsten Gipfel; erst da fühlte der Dichter, daß nun die Leidenschaft eine Höhe erreicht habe, die sich kaum beschreiben läßt. Dieses giebt er uns auf eine ausnehmende Weise zu erkennen, wenn er sagt:

> Vor stark zukender Lust stand zitternd der große Sohn Jacobs
> Von den Bliken des Vaters und Worten, im Herzen gerühret. (*)

(*) Jacob. IV. Gesang.

Die erste Umarmung seines Vaters konnte ihm noch wie ein Traum vorkommen, aber nun, nachdem er empfunden, daß seine Blike und seine rührenden Worte sein innerstes unmittelbar rege machten, verschwindet der Zweifel. Eben so fühlt auch Abbadona, mitten in seiner Quaal einen neuen und lebhaften Anfall von Verzweiflung, so bald die Empfindung von der Unmöglichkeit seinem Jammer zu entgehen, mit einiger Lebhaftigkeit erneuert wird; welches man bey folgender Stelle deutlich bemerkt.

> — Ist denn in deiner Ewigkeit künftig
> Nichts mehr von Hoffnungen übrig? Ach, wird denn, göttlicher Richter,
> Schöpfer, Vater, Erbarmer! — — Ach nun verzweif' ich von neuem
> Denn ich habe Jehova gelästert! Ihn hab ich mit Namen,
> Die ich ohne Versöhner nicht nennen darf, angeredet. (*)

(*) Mes. II. Ges.

Die neue Verzweiflung entsteht hier blos aus dem plötzlichen Gefühle der Unmöglichkeit der Rettung, die ohne Versöhner, der für ihn nicht vorhanden ist, nicht erfolgen konnte. Ueberhaupt also bekommen leidenschaftliche Gegenstände, so stark oder groß sie schon an sich seyn mögen, eine neue Größe von der Empfindung ihrer Gegenwart und ihrer Unveränderlichkeit.

Endlich giebt auch bisweilen die bloße Ueberraschung, und das Unerwartete darin, ihnen Größe und Kraft. Wo man auf angenehme oder unangenehme Anfälle vorbereitet ist, da rüstet man sich sie zu fassen; aber bey plötzlichem Angriffe davon wird man überwältiget. Darum hat das Schrekhafte allemal etwas Großes, weil es immer schnell und unvermuthet kömmt. Noch heftiger wird die Ergreifung des Gemüths, wenn die Sache gerade gegen die Erwartung kömmt. Wer einen Freund in der Person findet, die er für seinen Feind gehalten hat; wer Großmuth genießt, wo er Rache erwartet hat, fühlet nothwendig eine gewaltsame Ausdähnung der Empfindung. Alle bisher erwähnten Arten der ästhetischen Größe zusammen verbunden, empfindet man auf eine ausnehmende Weise bey folgender Stelle im Noah.

Im achten Gesang erzählt Noah, daß Raphael, nachdem er ihm die göttliche Posaune zugestellt, mit der er alle auf Erden lebende Geschöpfe in die Arche rufen sollte, sich eilig in die Luft geschwungen, und über Thamisia geflogen; hier thut er hinzu:

> Und ich hörte von Ferne die Worte der donnernden Stimme:
> Gott ist, die Waag in der Hand, auf seinen Richtstuhl gesessen,
> Schon ist das Urtheil gefällt: am siebenden Tag kommt die Straffe,
> Daß sie die Erd und ihre Bewohner im Wasser vertilge.
> Weh dem Geschlecht, über welchem der Zorn des ewigen aufgeht!

Nun finden wir im neunten Gesang, daß die Giganten, denen Noah das nahe Verderben verkündiget hatte, Anstalt machen durch Opfer und abergläubische Gebräuche das, ihnen gedrohte, Uebel zu beschwöhren. Indem nun diese unsinnige Schaar anfängt, sich für sicher zu halten, geräth sie plötzlich in verzweifelndes Schreken.

> — Als Og in dem Stolz angebeteter Priester zurücksube,
> Legt den abgöttischen Hochmuth der Donner aus heiterem Himmel.
> Dann gleich damals flog über Thamisiens Thürmen der Engel
> Und erhob, indem er daher flog, die donnernde Stimme.

Hier erwekt der Donner aus heiterm Himmel ein plötzliches Schreken; die vernehmlichen Worte des Engels, der feyerlich schrekliche Ton, und der fürchterliche Inhalt seiner Rede, stellen das Verderben nicht nur in seiner Größe, sondern auch in seiner völligen Gewißheit dar.

Die Leidenschaften selbst, ob sie gleich im Grunde Schwachheiten sind, können dennoch den Charakter der Größe an sich haben. Sie entstehen allemal aus Anfällen auf die innere Würksamkeit der Seele, auf die Kräfte, durch deren Aeusserung sie eigentlich ihr Leben, ihr Daseyn empfindet. Diese Kräfte werden von den Anfällen der leidenschaftlichen Gegenstände entweder gehemmet, oder gereizet. In beyden Fällen entsteht in der Seele das lebhafte Gefühl, wodurch sie empfindet, daß sie nicht ein spekulatives,

latives, sondern ein handelndes, würksames, Freyheit und Macht besitzendes Wesen ist; sie wendet ihre Kraft an um den Gegenstand zu geniessen, oder sich ihm zu widersetzen: und eben in diesen Umständen zeigen sich starke Seelen in ihrer vollen Grösse. Es ist dem Menschen überhaupt nichts wichtiger, als die Behauptung seiner innerlichen Freyheit und Macht zu würken; weil er eigentlich seine Existenz nur alsdenn recht fühlt, wenn er diese Kraft anwendet etwas zu erhalten, oder von sich abzuwenden. Darum sucht er den Kreis seiner Würksamkeit überall zu erweitern; und wenn er Hindernisse vor sich findet, schwellen seine Kräfte, wie ein gehemmter Strohm, auf, brechen mit Gewalt und Ungestühm durch, und reissen, was ihnen im Wege steht, nieder. Darum ist der leidenschaftliche Zustand des Menschen vorzüglich geschikt, ihn in seiner Grösse darzustellen.

Jederman empfindet diesen Charakter der Grösse in dem Zorn des Achilles, in der Wuth des Philo, und selbst in der Verzweiflung des Abbadona. Man muß sich starke Seelen in grossen Leidenschaften, als streitende Helden vorstellen, die allemal groß sind, es sey daß sie überwinden, oder überwunden werden; denn auch in seinem Fall kann der Held groß seyn. Wir bewundern den Eteokles des Aeschylus selbst da, wo er sich überwunden fühlt. (*) Und so zeiget der alte Horaz des P. Corneille sich in seiner vollen Grösse in der bekannten Antwort (**) über die Flucht seines Sohnes.

(*) Man sehe die im Artikel Aeschylus auf der 19 Seit. angeführte Stelle.

(**) Que vouliez vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût. S. Horace de P. Corneille Act. III. Sc. 6.

Im Grund also ist das Grosse der Leidenschaften, ohne Rüksicht auf den sittlichen Werth der Sache, worauf sie abzielen, nichts anders, als eine sich lebhaft äussernde grosse Würksamkeit der, sich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieser Grösse selbst da, wo sie etwas Unsittliches, so gar etwas Gottloses an sich hat, unsern Beyfall nicht ganz versagen. Niemand getrauet sich in den höllischen Geistern Miltons und Klopstoks die Grösse zu verkennen, die sich in den Aeusserungen ihrer Leidenschaften zeiget. So hat auch der berühmte Vers des Lucanus: Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni, der Gottlosigkeit die würklich darin liegt ungeachtet, etwas Grosses. Denn wie könnte der Mensch, der im Grunde kein wichtigeres Intresse hat, als ein frey handelndes Wesen zu seyn, den tadeln, der das äusserste versucht, diese Freyheit zu behaupten? Das Böse in seiner Leidenschaft, ist blos Irrthum, blos Fehler in der Vorstellung, und verdienet Vergebung; hingegen ist die Gleichgültigkeit für die Behauptung seiner innern freyen Würksamkeit eine völlige Niederträchtigkeit, die keine Vergebung verdienet. Dieses hindert aber nicht, daß wir nicht den für noch grösser halten, der so gar seine eigene Würksamkeit und Freyheit einem noch grössern Gut aufopfert. Sich selbst überwinden, ist der größte Sieg, und die größte Kraft der Seele zeiget sich darin, daß sie ihrer eigenen Würksamkeit, mitten in der stärksten Aeusserung, dennoch Meister wird, um sie anderswohin zu lenken. Denn wie der, der sein Leben und seine Freyheit aus Feigheit nicht vertheidiget, ein Nichtswürdiger ist, so verdienet der unsre größte Hochachtung, der sie freywillig, aus Stärke des Geistes, um höhere Absichten zu erreichen, dahingiebt.

Dieses sind also die verschiedenen Gattungen des Grossen, wodurch die Werke der Kunst intressant werden können.

Zur guten Behandlung des Grossen gehört ein grosser Geschmak, den uns Mengs aus seinem eigenen Gefühl richtig beschreibet. „Der grosse Geschmak, sagt er (*), besteht darin, daß man die Grossen und Haupttheile der ganzen Natur wähle, und die kleinern und untergeordneten, wo sie nicht höchst nöthig sind, verstecke.„ Es ist schon oben angemerkt worden, daß die Einfalt viel zur Grösse beyträgt. Also wollen auch grosse Gegenstände so behandelt seyn, daß sie einfach und ungezwungen da stehen. Der subtile Geschmak, der jedem einzelen Theil eine genaue Ausbildung und eine merkbare Feinheit geben will, der umständlich ist, der am Einzelen hängt, zerstöhrt durch seine Bearbeitung den Charakter der Grösse. Wer nicht mit wenigen Veranstaltungen die volle Würkung, die er zur Absicht hat, erreicht, der kann keinen grossen Gegenstand in seiner Grösse darstellen. Es geschieht bisweilen, daß auch gemeine Künstler, entweder von ungefehr, oder weil sie des Gefühls für das Grosse nicht ganz beraubet sind, auf grosse Gegenstände fallen, die sie durch eine schwache und umständliche Behandlung verderben. Wie man etwa schlechte Schauspieler sieht, die das Grosse in den Reden der Personen, die sie vorstellen, durch Nebensachen, durch übertriebene Heftigkeit der Gebehrden und der Stimme, würklich verderben, eben so geschieht es auch andern Künstlern, denen es an grossem Ge-

(*) S. Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak. S. 22.

Geschmak fehlet. Man sieht dieses deutlich an dem Ovidius, der sehr oft große Gedanken durch eine umständliche Behandlung verderbt; entweder weil er selbst das Große nicht recht gefühlt, oder weil er seinem Leser nicht zugetrauet hat, daß er es fühlen werde. Man sehe z. B. nur folgende Stelle, wo er von der Latona spricht: (*)

(*) Metam. L. VI. 186.

— cui maxima quondam
Exiguam sedem pariturae terra negavit.
Nec caelo, nec humo, nec aquis Dea vestra recepta est.
Exul erat mundi. —

Der zweyte Vers und die drey letzten Worte des vierten, haben würklich den Charakter der Größe: aber durch die kleine Antithese, und durch die umständliche Zergliederung und Umschreibung im dritten Vers, wird die Vorstellung gleichsam in kleinere Stüke zerschnitten. Die Behandlung des Großen muß vorzüglich diese Maxime zum Grund haben:

Ornari res ipsa negat, contenta doceri.

Denn das, was in seinen wesentlichen Theilen, in seiner einfachen Gestalt, Kraft genug hat, bedarf nicht nur keines Zusatzes, sondern wird dadurch nur geschwächt.

Dem Großen ist das Kleine, das Artige, das Niedliche und überhaupt alles entgegen gesetzt, was dem Geschmak nur schmeichelt, was ergözt und wie sanfte kühlende Lüftgen, blos zum wollüstigen Genuß einladet, ohne die Kräfte der Seele zu einiger Würksamkeit aufzufodern. Eine Ausartung des Großen aber ist das Schwülstige und Uebertriebene, das nicht durch seine innere Kraft, sondern nur durch ungestühmes Pochen und Poltern, durch prahlendes Großthun, die Aufmerksamkeit von uns zu erzwingen suchet. Hierüber wird das nöthigste zum Gebrauch der Künstler an andern Orten vorkommen. (*)

(*) S. Klein, Schwülstig, Uebertrieben.

Es erhellet aus diesen Betrachtungen über das Große, daß es eine Kraft hat, die Würksamkeit unsrer Seelenkräfte zu reizen und zu vermehren. Und hierin liegt eben der Vorzug, den es vor dem Artigen und Niedlichen hat. Dieses verdienet etwas genauer entwikelt zu werden; weil hier gerade der Ort ist, den wichtigsten Nutzen, den die schönen Künste haben, und den der Künstler nie aus den Augen setzen soll, in seinem wahren Lichte zu zeigen.

Der Mensch ist ein empfindsames, aber auch zugleich ein würksames und handelndes Wesen. Es ist offenbar, daß die Natur ihm die Empfindsamkeit so wol zur Würksamkeit, als zum Genuß gegeben hat. Durch den blossen Genuß würde der Mensch bald ausarten und zu einem schwachen elenden Ding werden, dessen Würksamkeit erstorben ist; in der Welt würde er das seyn, was Personen, deren Temperament durch ein weichliches Leben, oder durch Krankheit so geschwächt ist, daß sie selbst nichts mehr verrichten können. In der Gesellschaft sind sie blosse Zuschauer, die alles, was vorfällt, es sey angenehm oder unangenehm, mitgeniessen, aber selbst nichts mehr zum allgemeinen Intresse beytragen. Die würkenden Kräfte der Seele, die, wodurch der Mensch zu einem thätigen Wesen wird, sind sein vornehmstes Gut. Alles, was diese unterhält, was sie reizet und stärket, muß ihm wichtig seyn; denn dieses ist die eigentliche Nahrung des Geistes, wodurch er seine Gesundheit erhält und seine Kräfte immer vermehrt.

Die Werke des Geschmaks, die uns blos zum angenehmen und wollüstigen Genuß reizen, die der Phantasie und dem Herzen sanft schmeicheln, ohne sie jemal zu erschüttern, ohne sie aufzufodern, die würksamen Kräfte zubrauchen, sind Lekerbissen, die keine Nahrung geben, und deren Genuß allmählig alle Lebhaftigkeit, alle Kraft der Seele auslöscht. Nur das Große unterhält und stärkt alle Seelenkräfte; es leistet dem Geiste den Dienst, den der Körper von starken, männlichen Leibesübungen hat; wodurch er immer gesunder und stärker wird. Die Kräfte der Seele müssen, wie die Leibeskräfte, in beständiger Uebung unterhalten werden: der stärkste Geist kann in Unthätigkeit versinken, wenn er lange Zeit nichts um sich siehet, das seine Würksamkeit auffodert. Wir lernen aus der Geschichte der Menschen, daß die Größe und Stärke des Geistes, die wir für den Nationalcharakter gewisser Völker hielten, in verächtliche Weichlichkeit, und hernach so gar in Niederträchtigkeit ausgeartet ist, blos darum, daß entweder durch den Druk der Tyranney, oder durch eben so schwere Unterdrükung einer wollüstigen Ruhe, die Würksamkeit in den Gemüthern gehemmet worden. Das mächtigste Volk, das sich der Ueppigkeit und dem ruhigen Genuß der Güter, die es besitzt, einmal überlassen hat, wird allemal ein Raub eines würksamen und thätigen Volks werden, so bald sich dieses Eroberungen zu machen vorgenommen hat.

Wenn also die schönen Künste, wie man nicht zweifeln kann, das Ihrige zur Bildung des Charakters der Menschen beytragen sollen, so ist auch offenbar, daß dieses vorzüglich durch solche Werke geschehen müsse, die so wol in ihrem Inhalt, als in der Behandlung, den Charakter der Größe an sich haben; daß nur die Künstler, die darauf arbeiten alle Kräfte der Seele in beständiger Uebung zu unterhalten, die Erwartung der Philosophie und der wahren Politik erfüllen, welche die schönen Künste zu ihrem Beystand herbeyrufen. (*) Nicht die Feinheit des Geschmaks, sondern seine Größe ist das, worauf die Critik vorzüglich arbeiten sollte. Jene dienet zu einer angenehmen Erholung, wenn der Geist nach einer männlichen Uebung seiner Kräfte einiger Ruhe bedarf. Beydes ist gut, wenn nur die gehörige Unterordnung dabey beobachtet wird. Der Künstler sollte sich die besten Baumeister zum Muster nehmen, die das Feine und das Kleine zwar nicht verachten, aber nur sparsam, und an den Stellen anbringen, wo es das Aug von dem Großen nicht abziehen kann.

(*) S. Künste.

Groteske.

(Zeichnende Künste.)

So nennt man eine besondere seltsame und phantastische Gattung der mahlerischen Verzierungen gewisser Zimmer. Das Groteske besteht aus kleinen Figuren von Menschen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß man darin das Thier und Pflanzenreich in einander verflossen antrifft; Menschen und Thiere, die aus den Knospen der Pflanzen hervorwachsen, halb Thier und halb Pflanzen sind. Man hat dergleichen in alten Grotten in Rom angetroffen. Joh. von Udine soll sie zuerst in den Ruinen der Bäder des Titus gefunden haben. Vitruvius erwähnet dieser seltsamen Art zu mahlen (*), und klagt über den schlechten Geschmak, der dergleichen phantastischen Dinge hervorgebracht hat. Sie überrascht, wie ein abentheuerlicher Traum, durch die ausschweiffende Verbindung solcher Dinge, die keine natürliche Verbindung unter einander haben: sie kann doch eine Zeitlang gefallen, wie etwa ein tolles Geschwätz eines sich närrisch anstellenden Menschen, wegen der ausserordentlich seltsamen Verbindung der Begriffe, lachen macht. Es gehört also überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht schlechterdings zu verwerfen ist.

(*) Lib. VII. c. 5.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Groteske schon in ganz alten Zeiten in Aegypten aufgekommen sey. So viel ich mich erinnere, erwähnt der zwar nicht sehr zuverläßige Reisebeschreiber Lucas, daß er solche in alten ägyptischen Ruinen angetroffen habe. Nach der vorher erwähnten Entdekung der alten Grotesken haben auch die Neuern sie wieder in die Mahlerey aufgenommen. Der erwähnte Joh. von Udino und Per. del Vaga haben in der Gallerie des Vatikans, die wegen der darin befindlichen Gemählde die Bibel des Raphaels genennt wird, dergleichen Verzierungen angebracht, die Raphael selbst soll gezeichnet haben. Aber der Graf Caylus, der etwas von den antiken Grotesken, nach den Originalen gezeichnet und illuminirt, herausgegeben hat, (*) hält sie für Copeyen derer, die in den Bädern des Titus gefunden worden.

(*) Recueil de peintures antiques. Préface.

Die Chineser haben ihre besondere Art des Grotesken, das noch abentheuerlicher ist, als das Antike, indem sie auch Gebäude und Landschaften, als in der Luft schwebend, oder wie aus Bäumen herauswachsend vorstellen.

Grotte.

(Baukunst.)

Gebäude, die in Gärten angebracht werden und die aus Nachahmung natürlicher Hölen, die bisweilen in den Gebürgen angetroffen werden, entstanden sind. Die natürlichen Grotten oder Berghölen, gehören unter die Seltenheiten der Natur, die man mit Vergnügen und einiger Verwundrung sieht: und da die Gärten eine Nachahmung würklicher Gegenden seyn sollen (*), so stehen die künstlichen Grotten allerdings, wenn sie nur am rechten Ort angebracht und wol erfunden sind, sehr gut darin. Aber wie überhaupt ein allzugekünstelter Geschmak die Gartenkunst mehr, als irgend eine andre Kunst, verdorben hat, so verdienen auch die wenigsten Grotten einige Aufmerksamkeit. Die erste Eigenschaft der Grotte ist, daß sie natürlich sey. Wenn man also schon von außen anstatt großer und roher Felsen, so wie sie in Wildnissen angetroffen werden, zierlich ausgehauene Säulen, und nach den Regeln der Kunst gemachte Gesimse und andre Zierrathen der Baukunst antrifft, so verschwindet so gleich der Begriff der natürlichen Grotte. Findet man aber in-

(*) S. Gartenkunst.

inwendig ein völlig regelmäßiges Zimmer, so wird auf einmal der Begriff einer natürlichen Grotte ganz ausgelöscht, und alle Muscheln und Corallen und Glasschlaken, womit die Wände bekleidet sind, dienen zu nichts, als den Begriff sehr mühesamer Kleinigkeiten zu erweken. Nicht der Verzierer, der gewohnt ist, auf Gerathewol artige Kleinigkeiten zusammen zu setzen, sondern nur der Baumeister, welcher der grössten Baumeisterin, der Natur selbst, das Grosse der Kunst abgelernt hat, ist im Stande auch in diesem Stük den Geschmak wahrer Kenner zu befriedigen.

Grund.

(Mahlerey.)

Die Fläche auf welche die ersten Farben zum Gemähld aufgetragen werden. Es ist für die Würkung der Farben, für die Haltung des Gemähldes und für die Dauer gar nicht gleichgültig, auf was für einen Grund gemahlt werde. De Piles räth überhaupt einen weißlichen Grund zu nehmen: Titian, Rubens und andre grosse Coloristen sollen dieses gethan haben. Lairesse will bemerkt haben, daß zu Landschaften ein perlenfarbiger Grund, und zu historischen Stüken, die innerhalb eines Zimmers geschehene Handlungen vorstellen, der Grund aus Umbra, zu Nachtstüken der aus cölnischer Erde, am besten sey. Man hat Gemählde von alten italiänischen Meistern, die auf einen verguldeten Grund gemahlt sind.

Man versteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenstand gesehen wird. So ist der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers, der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Die Farbe des Grundes hat einen grossen Einfluß auf die Haltung des Gemähldes. Es ist eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund stehe. Je brauner der Grund ist, worauf etwas weißes gemahlt wird, je mehr wird es weiß scheinen, und auch umgekehrt. Incarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blaße rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforschung der Geheimnisse des Colorits, daß man die Würkungen, die die Farbe des Grundes auf die verschiedenen Gegenstände des Gemähldes hat, genau beobachte. Leonhard da Vinci hat nach seiner gewöhnlichen Scharfsinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen gesammelt, die man im CXXXVII und folgenden Abschnitten seines Werks findet. Es ist jedem Mahler zu rathen sie mit Aufmerksamkeit zu lesen, und dann auf dieser Bahne der genauen Beobachtung weiter fortzugehen.

Gründen.

(Kupferstecher Kunst.)

Eine polirte Kupferplatte mit einem Firnis, der hier Grund heißt, überziehen, und sie dadurch zum Aetzen tüchtig machen. Die Vollkommenheit des Aetzens hängt zum Theil von der guten Beschaffenheit des Grundes ab. Dieser muß so seyn, daß von dem Reissen mit der Nadel nichts ausspringe, damit der Künstler die Stärke und Freyheit der Striche völlig in seiner Gewalt habe, und daß das Aetzwasser nirgend anders, als in die mit der Nadel gerissene Striche eindringen könne. Dieses hängt von der Güte des Grundes oder Firnisses ab, dessen Beschaffenheit an seinem Orte beschrieben worden. Der harte Firnis wird auf folgende Art auf die Platte getragen. Vor allen Dingen muß die Platte auf der guten Seite auf das sorgfältigste von allem Fette und andrer Unreinigkeit wol gereiniget seyn. Alsdenn wird sie auf ein gelindes Kohlfeuer gelegt, und warm gemacht. Wann sie durchaus wol warm ist, so tunkt man eine Feder oder etwas dergleichen in den Firnis und trägt an verschiedene Stellen der Platte selbigen auf, bis man ohngefehr urtheilt, es sey genug, um die Platte ganz dünne damit zu überziehen. Alsdenn theilt man entweder mit dem Ballen der Hand, oder mit einem Ball von Taffet, darin Baumwolle eingebunden ist, den Firnis gleich aus, daß er überall zudeket, und wo möglich gleich dike sey; welches durch die Uebung muß gelernt werden.

Wenn die Platte mit Firnis überzogen ist, so wird der Firnis geschwärzt. Zu dem Ende hat man etliche Wachslichter, die an einander gesetzt werden, bey der Hand: wenn sie eine Weile gebrennt haben, daß sie gut dampfen, so läßt man den Dampf überall an den Firnis anschießen. Dabey muß man sich aber wol in Acht nehmen, daß die Flammen dem Firnis nicht zu nahe kommen, und ihn verbrennen.

Endlich wird der Firnis, wenn er nun schwarz genug ist, auf folgende Weise hart gebrennt. Man nimmt

nimmt eine Kohlpfanne, die etwas grösser, als die Platte seyn muß, und macht ein so viel möglich durchaus gleich glüendes Kohlfeuer darin an. Hernach zieht man die meisten Kohlen gegen den Rand der Kohlpfanne zusammen. Ueber diesem Kohlfeuer wird die Platte, die unrechte Seite gegen das Feuer gekehrt, in einiger Höhe über den Kohlen gesetzt und so lange darüber gelassen, bis der Firnis etwas hart gebrennt ist. Man erkennt an dem Rauchen desselben, daß er bald gut ist. Weil er aber auch zu stark kann gebrennt werden, in welchem Fall er bey der Arbeit abspringen würde, so muß man hiebey vorsichtig seyn. Man kann an einem Ende der Platte mit ein Stükgen Holz ihn probiren. So lange er noch am Holz anklebt, ist er noch nicht hart genung; so bald er aber nicht mehr anklebt, muß man die Platte vom Feuer abnehmen.

Der weiche Firniß ist etwas leichter aufzutragen. Wenn die Tafel warm ist, so reibet man den Firniß, der in dem Taffet, worin er eingewikelt ist, bleiben kann, auf derselben herum. Die Wärme macht, daß er durch den Taffet schwitzt und an der Platte klebet. Nur gehört allerdings Uebung und Genauigkeit dazu, ihn überall gleich dik, und nirgend zu viel aufzutragen. Man kann ihn eben so, wie den harten, mit Ballen von Taffet austheilen und gleich machen. Wenn man glaubt, daß er ziemlich gleich aufgetragen sey, so setzt man die Platte noch einmal auf die Kohlen, läßt sie gelinde warm werden, bis der Firnis so weich worden, daß er von selbst eine glatte Fläche bekömmt. Hernach wird er eben so, wie vorhergesagt worden ist, geschwärzt.

Auf diese Art werden also die Kupferplatten gegründet, und nun kann die Zeichnung darauf getragen werden. S. Abzeichnen.

Gruppe.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist bis itzt nur in den zeichnenden Künsten aufgenommen, obgleich die Sache selbst, die es ausdrükt, allen Künsten gemein ist. Man versteht nemlich dadurch die Zusammenstellung, oder Vereinigung mehrerer einzeler, zusammengehöriger Gegenstände, in eine einzige Masse, so daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines grössern Ganzen erscheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes ist eine Gruppe, (der menschliche Körper ist ein aus vielen vereinigten Theilen zusammengesetztes Ganzes, aber keine Gruppe) sondern die, da jeder Theil schon für sich etwas Ganzes seyn könnte. Das Ganze ist ein System; oder eine Masse von Theilen, deren keiner für sich etwas Ganzes wäre; die Gruppe ist ein großes Ganzes aus kleinen Ganzen zusammengesetzt. Ein solches Ganzes ist z. B. eine Weintraube: jede Beere für sich betrachtet, ist etwas ganzes, nämlich ein runder Körper; diese Beeren auf einem Tische zerstreuet, machen nicht einen, sondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereiniget, werden sie zu einer Gruppe und dadurch zu einem Ganzen, das seine Form hat und nun auf einmal, als ein einziges System, kann gefaßt werden. Der Historienmahler, der zu Vorstellung seiner Geschichte mehrere Personen oder Figuren zu zeichnen hat, stellt sie nicht einzeln oder zerstreuet, eine hier, die andre da, vor, sondern vereiniget derer etliche hier, andre an einer andern Stelle, in eine Masse oder in einen Klump zusammen, und wenn er die Sachen so geordnet hat, so sagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppirt. Wiewol man nun dieses Wort, wie gesagt, blos in zeichnenden Künsten braucht, so ist offenbar, daß die Sache selbst in allen andern Künsten vorhanden ist. Eine Periode der Rede ist nichts anders, als eine Gruppe einzeler Sätze, und die Periode in der Musik, eine Gruppe kleinerer Einschnitte. Dieses sey zur Erklärung des Worts gesagt.

Die Sache selbst verdienet in der Theorie der schönen Künste eine genaue Betrachtung, weil die Gruppirung der Gegenstände in den meisten Werken der Kunst eine Hauptsache ist. Daß ein Werk des Geschmaks, welches aus sehr viel einzelen Gegenständen zusammengesetzt ist, diese Theile nicht zerstreuet und einzeln darstellen, sondern dieselben in eine oder mehrere Gruppen sammeln, und diese Gruppen wieder in einen einzigen Gegenstand verbinden müsse, ist eine wesentliche Regel, deren Grund leicht einzusehen ist. Es ist weder der Phantasie noch dem Verstande möglich, sich viel einzele Dinge auf einmal klar vorzustellen. Das einfache Wesen unsers Geistes zeiget sich auch darin, daß wir die Aufmerksamkeit auf einmal nur auf einen einzigen Gegenstand richten können; eben so wie es unmöglich ist, wenn wir viel einzeln zerstreuete Personen

vor uns sehen, mehr, als eine auf einmal klar ins Gesicht zu fassen. Ein aus viel einzelen Gegenständen bestehendes Werk bekömmt dadurch, daß die sich zusammen schikende einzele Theile in wenige Massen gesammelt werden, eine Einfalt, die uns verstattet das Ganze zu fassen; so wie wir von den größten Zahlen, so bald sie Kunstmäßig durch wenig Ziffern ausgedrukt werden, einen klaren Begriff bekommen. Wenn wir z. B. die Zahl hundert in diesen drey Summen oder Gruppen sehen 60 + 30 + 10; so werden wir ohne Mühe eine klare Vorstellung von dieser Summe haben, wozu wir nicht ohne sehr große Mühe gelangen würden, wenn wir sie in sehr viel einzeln Theilen, wie z. E. so: 2 + 3 + 7 + 9 + 14 u. s. f. vor uns sehen. Dieses ist also der erste Vortheil, den wir vom Gruppiren haben, daß es die Hauptvorstellung des Ganzen erleichtert, und ihm Klarheit, Einfalt, folglich Faßlichkeit giebt. Durch das Gruppiren wird das Viele als wenig vorgestellt, um auf einmal zu würken; daher ofte der Charakter der Größe selbst, aus einer geschikten Gruppirung entsteht.

In den Gegenständen, die man auf einmal übersieht, dienen die Gruppen auch, der Menge der auf einmal vorschwebenden Gegenstände Ordnung zu geben, und die Aufmerksamkeit des Beobachters bey der näheren Betrachtung derselben zu lenken. Es ist gar nicht gleichgültig, auf welchen Theil eines Gemähldes man das Aug zuerst richte. (*) Man muß die Hauptsache, das wovon das übrige abhängt, eher, als das andre sehen, und von diesem allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfodert, fortschreiten. Diese Ordnung aber kann durch die Gruppen angezeiget werden. Das Aug fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das wo starkes Licht ist, als auf das schwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Aug gleichsam zwingen, die Theile des Gemähldes in der Ordnung, die er ihm selbst vorschreiben will, zu betrachten.

(*) S. Größe. S. 492.

Endlich dienet das Gruppiren auch überhaupt dazu, daß jedes Einzele des Werks in seinem Rang, in seiner Abhänglichkeit und in seinem wahren Verhältnis zu den übrigen erscheine. In jedem Werke kommen kleinere und grössere, wichtigere und unbeträchtlichere Dinge vor; die Vorstellung des Ganzen hat nur alsdenn ihre Richtigkeit, Wahrheit und die Würkung, die sie haben soll, wenn jeder Theil in dem ihm zukommenden Rang erscheinet. Dieses aber wird durch eine geschikte Gruppirung erhalten. Die wichtigsten Theile kommen in die Hauptgruppen; in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupttheile an den sichtbaresten Ort, die Nebensachen aber dahin, wo sie die ihm zukommende Würkung am besten thun. Es giebt in jedem Werke der Kunst Theile, die nicht als Theile des Ganzen, sondern als Theile grösserer Haupttheile erscheinen; diese kleinen Theile müssen so angeordnet seyn, daß es dem Auge nicht möglich wird, sie gegen das Ganze zu halten; es muß sie nur gegen das kleinere Ganze der Gruppe, zu der sie gehören, stellen. Diesen Kunstgriff hat die Natur an dem Bau des menschlichen Körpers auf das Vollkommenste beobachtet. Es fällt Niemanden ein, die Nase oder den Mund in seinem Verhältniß gegen den ganzen Leib zu betrachten, sondern blos in dem Verhältniß gegen das Gesicht; dieses aber wird, als ein Haupttheil, in seinem Verhältnis gegen den Rumpf abgemessen. So wissen geschikte Baumeister die Theile der Aussenseite eines Gebäudes geschikt zu gruppiren, daß es uns nicht einfallen kann, kleinere Theile, als Fenster, oder gar einzele Glieder, gegen das Ganze zu halten, sondern allemal gegen die Haupttheile, von denen sie Theile sind.

Also hat nicht nur der Mahler, sondern jeder andrer Künstler die vollkommene Gruppirung der Vorstellungen genau zu studiren; denn je glüklicher er darin ist, je vollkommener wird auch sein Werk seyn.

Nicht nur die Gegenstände, die man auf einmal übersieht, sondern auch die, die sich nach und nach darstellen, müssen gruppirt seyn, und haben dieses um so mehr nöthig, je grösser die Menge und die Mannigfaltigkeit der Dinge, die dazu gehören, ist. Daher müssen epische Dichter, Geschichtschreiber und Redner die Kunst zu gruppiren von dem Mahler lernen. Wer eine an einzeln Vorfällen reiche Handlung oder Begebenheit schreiben will, muß seine Materie nothwendig gut gruppiren, wenn der Zuhörer für der Verwirrung der Vorstellungen gesichert seyn soll. Er muß kurz die Hauptparthien, die zusammen genommen das Ganze ausmachen, vorstellen, als wenn man auf einmal die Begebenheit im Ganzen übersähe, und hernach muß er jede Hauptgruppe nach und nach besonders entwikeln.

Dieses ist eine der wichtigsten Regeln einer guten Erzählung, wie schon an seinem Ort angemerkt worden ist (*). Zum Beyspiel einer solchen Gruppirung können wir Bodmers Beschreibung, von dem Eingang der Thiere in die Arche, anführen. Das Gemähld besteht aus einer unermeßlichen Menge einzeler Theile. Hätte der Dichter, ohne es zu gruppiren, uns der Ordnung nach, die ankommenden Thiere ein Paar nach dem andern gleichsam aufgezählt, so würde er uns ermüdet und verwirrt haben. Darum führt er das Aug zuerst schnell über die Hauptgruppen weg.

(*) S. Erzählung.

sie sahn ein seltsames Wunder;
Vögel, Vieh und Würmer kamen.

Mit diesem einzigen Blik übersehen wir schon das ganze Gemähld in drey Hauptgruppen. Aber jede dieser Hauptgruppen hat noch zu viel Mannigfaltigkeit; darum theilt jede sich wieder in Nebengruppen.

Zuerst stieg
Ueber die Brüke die Schaar, die auf vier Füßen einhergeht.
Sechs Geschlechter.
— —

Alsobald folgte das gefiederte Heer; zuerst das Geflügel
Von der gekräftigen Art u. s. w.
— — —
Nach der geflügelten Schaar kam ein kleiner gehassetet Hauffe
Der in die Fluth und das trokene Land sein Leben vertheilet
— —
Noch war ein Volk zurük, die Pygmäen im Reiche der Thiere.

Auf diese Weise wird eine Erzählung eben wie ein Gemählde gruppirt. Man übersieht erst das Ganze; dann jeden großen Haupttheil besonders wieder in seinem Ganzen, und darauf die Theile dieser Theile.

Auch der dogmatische Vortrag erfodert eine ähnliche Gruppirung, damit man zuerst das Ganze übersehen, die Haupttheile in ihrer Ordnung und Abhänglichkeit von einander bemerke, und von da auf die Betrachtung des Einzelen komme. Diesen Theil der redenden Kunst scheinen die neuern französischen Schriftsteller mehr, als irgend eine gelehrte Nation studirt zu haben. Im dogmatischen Vortrag können, was die gute Gruppirung der Materie betrift, alle andre Völker von ihnen lernen.



H.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die zwölfte oder oberste Sayte unserer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter, deren Länge $\frac{8}{15}$ von der ganzen Länge der untersten Sayte C ist. In der älteren diatonischen Leiter war sie die zweyte Sayte, und wurde deswegen mit dem Buchstaben B bezeichnet. Wenn man aber in der lydischen Tonart sang, wo F. der erste Ton war, so war dieses B. ob es gleich der vierte Ton war, für die wahre Quarte des Grundtones zu hoch, und mußte deswegen niedriger gesungen werden. Daher kam es, daß in dem Liniensystem, auf welches die Noten geschrieben wurden, auf die Linie, die mit B bezeichnet wurd, bald ein höherer, bald ein niedriger Ton, zustehen kam: beyde wurden mit B bezeichnet; der höhere mit einem vierekigten B, woraus unser heutiges ♮ entstanden ist; der tiefere mit einem runden B. Nachher hat man dem Ton, der auf dieser Stuffe durch das erstere B bezeichnet worden, den Buchstaben H zugeignet, und nur den tiefern B genennt. Da gegenwärtig alle Linien und Intervalle des Notensystems in dem Falle sind, daß die darauf stehenden Noten um einen halben Ton höher oder tiefer seyn können, so ist aus jenem doppelten B auch die heutige Gewohnheit entstanden, die Erhöhung oder Vertiefung der Töne mit den Zeichen x (welches vermuthlich aus ♮ entstanden, ist) und b anzuzeigen; das vierekigte B aber, oder ♮, wird izt da gebraucht, wo man anzeigen will, daß der Ton, der durch b vertieft oder durch x erhöht worden, nun wieder um einen halben Ton höher oder niedriger zu nehmen sey.

In der älteren blos diatonischen Musik, konnte der Ton H, (der Alten ihr B) nicht zum Grundton, oder zur Tonica genommen werden, weil ihm ein wesentliches Intervall, nämlich die Quinte, fehlte. Denn der fünfte Ton davon, F, macht nur ein Intervall von $\frac{45}{64}$ aus, welches dissonirt, und daher die falsche Quinte genennt wird. Nach unsrer izigen Einrichtung aber kann H, so wol in der grossen, als kleinen Tonart zur Tonica genommen werden, weil es seine Quinte Fis hat.

Haeßlich.

(Schöne Künste.)

Das Gegentheil des Schönen; folglich die Unvollkommenheit, in so fern sie sinnlich erkennt wird. Wie das Schöne Wolgefallen und Lust es zu geniessen erwekt, so würkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. Demnach hat es eine sinnliche zurüktreibende Kraft; derowegen gehört seine nähere Bestimmung und die Vorschrift für den Gebrauch oder Mißbrauch desselben, zur Theorie der schönen Künste.

So wie der Ausdruk schön, ursprünglich von den Formen gebraucht, hernach auf unkörperliche Dinge ausgedähnt worden, so ist es auch mit dem Gegentheil gegangen. Das Häßliche der Form ist demnach die Verwirrung, die Mißstimmung, das Unebenmaaß der Theile eines Ganzen. Es entstehet aus Theilen, welche zu gros oder zu klein sind, in denen etwas zu viel oder zu wenig ist, die nicht in die Art des Ganzen passen, die gezwungen sind, die gegen einander streiten, die der Erwartung des Auges widersprechen. Sie ist nicht blos der Mangel der Schönheit; denn dieser hat keine sinnliche Kraft, er läßt uns gleichgültig; sondern etwas würkliches. Da wir uns aber weitläuftig über die Natur des Schönen erklärt haben, so ist es überflüßig (*), hier viel über die Natur des Gegentheils zu sagen, da alles leicht aus jenem herzuleiten ist.

(*) S. Schön.

Nothwendiger aber ist die nähere Bestimmung seines Gebrauchs. Diejenigen, welche das Wesen der Künste in der Nachahmung der schönen Natur, und ihren Zwek im Vergnügen setzen, müssen kraft dieser Grundsätze den Gebrauch des Häßlichen ganz verbiethen. Und dieses thun auch in der That die meisten Kunstrichter. Ahmet aber der Künstler, welcher schlechterdings alles Häßliche verwirft, der Natur wahrhaftig nach? Bey der offenbaren Liebe zum Schönen und Angenehmen, hat sie auch viel Dinge wiedrig gemacht. Die meisten giftigen Kräuter verrathen ihre böse Natur entweder durch wiedrigen Geruch oder durch etwas Häßliches in dem Ansehen. Dadurch werden ofte Menschen und Thiere abgehalten, sich Schaden zu thun.

Mit demselbigen Geist muß der Künstler vorzüglich durch das Schöne sich den Weg zu den Herzen öfnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Bösen den Eingang in dasselbe zu verschliessen. In dieser Absicht hat Milton der Sünde eine so abscheuliche Gestalt gegeben, ein Muster des Häßlichen; und zu gleichem Zwek hat Bodmer in der Noachide die scheußlichsten Formen zu Bildern verschiedener Sünden gewählt. So hat auch Raphael, der feineste Kenner des Schönen in der Form, den sterbenden Ananias und den Attila häßlich gemacht.

Von den unangenehmen Empfindungen sind Zorn und Schreken nicht die einzigen, welche der Künstler zu erweken hat, sondern auch Abscheu und Ekel (*); dazu ist das Häßliche das eigentliche Mittel.

(*) S. Ekel.

Man verbietet insbesondere den zeichnenden Künsten den Gebrauch des Häßlichen. Aber so widersinnisch der Mahler handelt, der häßliche Gegenstände blos darum wählt, weil sie häßlich sind, oder um seine Kunst daran zu zeigen, so kann man ihm dessen Gebrauch nicht schlechterdings verbieten. Hat er Personen von abscheulichem Charakter vorzustellen, warum soll er nicht die Zeichen der Verwerfung auch ihrer Form einprägen? Allein deswegen wollen wir das Uebertriebene hierin nicht gut heißen. Es kann einer ein nichtswürdiger Mensch seyn, ohne wie eine Carrikatur auszusehen: er kann wolgestaltet seyn, und dennoch durch irgend etwas Widriges in der Form, das Häßliche seiner Natur verrathen.

Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der schönen Künste ist also keinem Zweifel unterworfen. Dieses aber widerstreitet dem Grundsatz, daß der Künstler seinen Gegenstand verschönern soll, gar nicht. Beydes kann sehr wol neben einander bestehen, wenn man nur die Begriffe aus der Natur und dem Wesen der schönen Künste genau bestimmt.

Dieses besteht unstreitig darin, daß sie den Gegenstand, durch welchen sie auf die Gemüther würken wollen, so bearbeiten, daß die Sinnen, oder die Einbildungskraft ihn lebhaft, mit völliger Klarheit und in dem eigentlichen Lichte fassen. Er muß nothwendig so seyn, daß er die Aufmerksamkeit reizet, und sich der Vorstellungskraft schnell und sicher gleichsam einverleibet. Darum muß er weder verworren, noch undeutlich, noch widersinnisch seyn, noch irgend etwas an sich haben, das der Vorstellungskraft den lebhaften Eindruk, den sie davon haben soll, schweer macht; weil in diesem Fall der Zwek verfehlt wird. Jeder Künstler ist als ein Redner anzusehen, der durch seinen Vortrag in den Gemüthern eine gewisse Würkung hervorzubringen hat. Diese mag angenehm oder unangenehm seyn, so müssen die Vorstellungen, wodurch er seinen Zwek erreichen will, durch Klarheit, durch Richtigkeit, durch treffende Kraft, durch Ordnung, tief in die Vorstellungskraft eindringen. Ein verworrener, undeutlicher, langweiliger Vortrag, unbestimmte und confuse Begriffe, sind allemal dem Zwek des Redners entgegen; weil das, was darin liegt, nicht gefaßt wird. Deswegen muß er immer gut, oder, wenn man will, schön reden, auch da, wo er wiedrige Empfindungen erweken will. Dadurch zwinget er uns ihm auch alsdann zu zuhören, wann er uns unangenehme Dinge sagt. Mit einem Wort, er muß auch häßliche Dinge schön sagen, das ist, auch widrigen Vorstellungen die ästhetische Vollkommenheit, die man ofte mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wissen. So muß jeder Künstler seinen Gegenstand bearbeiten; er muß so wol schöne, als widrige, häßliche Dinge so vor das Aug bringen, daß wir gezwungen werden, sie lebhaft zu fassen.

Halber Ton.

(Musik.)

So wird das kleineste diatonische Intervall genennt, C-Cis, oder E-F u. s. w. Dieses Intervall ist aber von zweyerley Größe: der große halbe Ton, E-F, oder H-C, der der Unterschied ist, zwischen der reinen großen Terz $\frac{4}{5}$ und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$, und folglich durch $\frac{15}{16}$ ausgedrukt wird: und der kleine halbe Ton, der der Unterschied zwischen der grossen und kleinen Terz ist, und durch $\frac{24}{25}$ ausgedrükt wird. Dieser kleine halbe Ton aber kömmt in unsrer Tonleiter gar nicht vor. Ueberhaupt ist jede Stufe, oder jedes Intervall zwischen den zwey nächsten Sayten der heutigen Tonleiter, als C-Cis, Cis-D u. s. f., ein halber Ton; und diese sind bald grösser, bald kleiner, wie jederman aus Vergleichung der Zahlen sehen kann (*). Diejenigen, welche den kleinen halben Ton C-Cis $\frac{24}{25}$ annehmen, bekommen dadurch eine große Terz Cis-F, welche nicht kann gebraucht werden, weil sie um $\frac{1}{32}$ zu hoch ist.

(*) S. System.

Halbschatten.

(Mahlerey.)

Dieses Wort wird in der Mahlerey gebraucht, aber nicht allemal in dem eigentlichen, ihm zukommenden Sinn. Nach seiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper, aus Mangel des vollen Lichts, etwas dunkeler wird, als sie da ist, wo das ganze Licht auffällt. Wenn ein an der Sonne liegender Körper einen Theil seiner Fläche der Sonne gerade zukehret, daß alle Strahlen senkrecht, oder beynahe so darauf fallen, so erscheinet auf dieser Stelle des Körpers seine eigenthümliche Farbe in vollem Lichte; die Theile, die von der Sonne weggekehrt sind, auf die folglich gar kein Sonnenstrahl fallen kann, sind im völligen Schatten; die Stellen aber, wo das Licht schief auffällt, die von demselben nur gestreift werden, haben ein merklich vermindertes Sonnenlicht, folglich wird die eigenthümliche Farbe weniger hell. Weil die Farbe weder das volle Licht hat, noch in vollem Schatten liegt, so giebt man dieser Verminderung der Helligkeit der eigenthümlichen Farbe den Namen des Halbschattens. Die Verdunklung der eigenthümlichen Farbe kann durch Beymischung einer dunkeln Farb in die Helle, und also durch das Brechen der Farben erhalten werden, deswegen haben einige das Wort Halbschatten überhaupt von den gebrochenen Farben gebraucht. Andre haben überhaupt die Mittelfarben Halbschatten genennt, weil die Verdunklung der hellen Farbe des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben kann erhalten werden. Hieraus läßt sich begreifen, woher die Ungewißheit und Verwirrung in Ansehung der Bedeutung des Worts entstanden ist, über welche der Hr. von Hagedorn, in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, sich beklagt. (*)

(*) S. 681.

Haltung des Körpers.

(Schöne Künste.)

Wir verstehen hier durch dieses Wort das, was man gemeiniglich durch das französische Wort Maintien ausdrükt, die charakteristische Art, wie ein Mensch bey den verschiedenen Stellungen und Gebehrden sich trägt, oder hält. Fast alle Arten des sittlichen Charakters können, bey jeder Art der Stellung und Gebehrdung, schon durch die Haltung des Körpers ausgedrükt werden; das Aug des Kenners entdekt darin Unschuld oder Frechheit, Güte der Seele oder Härtigkeit des Herzens, edles oder niedriges Wesen. Die Haltung ist gleichsam der Ton der Stellung und der Gebehrden; denn wie einerley Worte, durch den Ton in dem sie gesagt werden, von ganz verschiedener Kraft seyn können, so können auch einerley Gebehrden durch die Haltung einen verschiedenen Charakter bekommen. So unmöglich es auch ist, das was zur Haltung gehört, zu beschreiben, so klar und gewiß ist doch ihre Würkung auf den feinen Kenner. Sie ist eines der Mittel, wodurch die Seele sichtbar gemacht wird.

In den zeichnenden Künsten, im Schauspiel, im Tanz und auch in dem Vortrag der Rede, ist sie von der größten Wichtigkeit, weil sie uns ofte Dinge empfinden läßt, die uns durch kein anderes Mittel empfindbar könnten gemacht werden. Es war die Haltung, aus welcher nach Virgils Beobachtung Aeneas die Venus erkannte: Incessu patuit Dea; und so kennet man den Apollo im Belvedere für den Gott des Lichts. In Raphaels Geschichte der Psyche erscheinet diese Braut des Amors mehr als einmal in einer Haltung, die uns ein höchst naives und liebenswürdiges Wesen in ihrem Charakter lebhaft empfinden läßt. In den zeichnenden Künsten ist die Vollkommenheit der Haltung das Höchste der Kunst, weil sie den Figuren das Leben giebt, und durch dieses Leben die Seele sichtbar macht. In den mimischen Künsten ist es die Haltung allein, die uns anstatt des Schauspielers oder Tänzers die Personen selbst, die sie vorstellen, vors Gesicht bringt und die höchste Täuschung bewürkt; in dem Vortrag der Rede aber könnte sie allein, wenn auch die Worte unvernehmlich wären, die Ueberzeugung bewürken.

Aber dieser Theil der Kunst liegt ganz außer der Kunst; nicht der Künstler, sondern der Mensch von empfindsamer Seele, der jede Aeusserung des unsichtbaren Wesens, das den Körper belebt, vermag zu bemerken und an sich selbst zu empfinden, sieht den Charakter und den besonderen, aus der Empfindung entstehenden, inneren Zustand des Menschen in der Haltung des Leibes. Nicht darum, weil Phidias ein Bildhauer war, konnten die Griechen etwas von der Majestät der Gottheit in dem Bilde seines Jupiters fühlen, sondern darum, weil er seine Seele zur Empfindung der Hoheit des göttlichen Wesens erheben konnte. So zeiget ein Gar-

rik

rik jeden Charakter und jede Empfindung in der Haltung des Leibes, nicht, weil er ein gelernter Schauspieler ist, sondern weil er ein Aug hat, das jeden Winkel des menschlichen Herzens durchschauet, und ein Herz, das selbst alles empfindet, was ein menschliches Gemüth zu empfinden vermag.

Darum würde der Künstler diesen wichtigen Theil vergeblich durch Unterricht zu lernen suchen; er muß ihn ganz durch sich selbst haben. Die Kunst dienet blos dazu, daß man das, was man selbst richtig bemerkt und lebhaft empfindet, ausdruken könne; dieses Sehen aber und Empfinden muß der Kunst vorhergehen. Ein großer Geist, ein wahrer Kenner der Menschen, der, dem in der sittlichen Welt nichts unbemerkt bleibt, hat die Anlage durch das Studium der Kunst groß zu werden; und wenn diese Anlage durch die Vollkommenheit der äussern Sinnen, durch anhaltende Uebung derselben unterstüzt worden, so ist der große Künstler gebildet: er ist allemal ein scharfer Beobachter und ein großer Kenner der Menschen.

Haltung.
(Mahlerey.)

Man sagt von einem Gemählde es habe Haltung, wenn jeder Theil in Ansehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, sich von den neben ihm stehenden merklich absondert, so daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maaßgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurüke weichen. Es ist die Würkung der Haltung, daß eine flache Tafel einen tiefen Raum vorstellt, daß eine gemahlte Kugel nicht wie eine zirkelrunde Fläche, sondern wie ein diker Körper erscheinet. Hingegen macht der Mangel der Haltung alles flach, so wie ein runder Thurm von Ferne als eine flache Mauer erscheinet. Demnach ist die Haltung das, was eigentlich dem Gemählde das Leben und die wahre Natur giebt; weil ohne sie kein Gegenstand als ein würklicher Körper erscheinen kann, sondern ein bloßes Schattenbild ist.

Sie hängt von vielerley Ursachen ab; von der perspektivischen Zeichnung; von der Luftperspektiv; von dem einfallenden Lichte; von der Stärke und Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln; und von der Ausführlichkeit, so wol in Zeichnung, als im Colorit. Das, was zur Perspektiv gehöret, ist bestimmten Regeln unterworfen, und hat also keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit, so wol in Zeichnung, als im Colorit zur Haltung beyträgt, läßt sich durch mittelmäßiges Nachdenken finden. Es fällt gar bald in die Augen, daß alles, was an einem Körper sichtbar ist, undeutlicher werde, je weiter er sich vom Aug entfernet; daß an ganz nahen Gegenständen die kleinesten Beugungen im Umriß, die geringsten Erhöhungen und Vertiefungen, die feinesten Schattirungen der Farben, die kleinesten Lichter und Widerscheine können bemerkt werden, daß alle diese kleinern Dinge allmählig unmerkbar werden, so wie man sich von dem Gegenstand entfernt, bis endlich der ganze Umriß ungewiß, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben und die Schatten selbst verschwinden, so daß der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach scheinet. Diese Dinge haben wenig Schwierigkeit und können durch fleißige Beobachtung der Natur gelernt werden. Desto schweerer aber ist es die andern Umstände so zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfodert.

Wie sehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und Stärke desselben, überhaupt vom Hellen und Dunkeln abhange, kann man sehr deutlich bemerken, wenn man eine Aussicht oder Landschaft bey allen möglichen Abwechslungen des Lichts fleißig beobachtet. Bey hellem Sonnenscheine hat ein und eben dieselbe Aussicht jede Stunde des Tages eine andre Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur auf andre Stellen fallen, sondern stärker oder schwächer sind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Fall das hohe oder das niedrige Licht, und wenn das gerade oder Seitenlicht vortheilhaft sey. Durch eben diese Beobachtung einer Gegend wird man auch den Einfluß kennen lernen, den der Ton auf die Haltung hat. Darum soll der Mahler das, was zur Haltung gehöret, durch genaue Beobachtung der Natur studiren. Er kann sich hierin den Leonhard da Vinci zum Muster nehmen, der mit der Genauigkeit und dem Scharfsinn eines Naturforschers jede Würkung des veränderten Lichts auf das genaueste beobachtet hat. Der Historienmahler wird auch bey Gelegenheit der Schauspiele manche wichtige Beobachtung über die Haltung machen können. Man sieht bisweilen Scenen, da die Haltung ausnehmend gut ist, und andre sind in dieser Absicht sehr matt. Ein nach-

nachdenkender Mahler wird bald entdecken, wie viel die Farbe des Grundes, oder der Hinternwand der Schaubühne, die Kleidung der Personen, die Stärke oder Schwäche des Lichts, in welchem sie stehen, zu der guten oder schlechten Haltung beytragen.

Durch dergleichen Beobachtungen lernt man den Haupttheilen des Gemähldes, ganzen Gruppen, vermittelst einer geschikten Austheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnißmäßigen Stärke derselben, die gute Haltung geben. Es können aber hierüber keine Regeln festgesetzet werden, weil die Fälle unendlich abwechseln, und bald jede Anordnung der Gruppen oder der Haupttheile des Gemähldes ihr besonderes Licht erfodert. Manches Gemähld bekömmt seine Haupthaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da diese Würkung in einem andern, weil es anders gruppirt ist, durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfsinnigkeit des Künstlers muß die wahren Ursachen der besten oder schlechten Haltung in jedem besondern Falle zu entdeken wissen; dabey muß er aber auf alle Umstände zugleich sehen. Wenn er z. B. in einem besondern Falle finden sollte, daß ein hohes und dabey starkes Licht sehr gute Würkung thut, so muß er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabey acht haben; denn eben dasselbe Licht könnte, wenn sonst alles übrige gleich wäre, bey einer andern Anordnung gerade eine schlechte Würkung thun.

Ein Künstler, dem es sonst nicht an gehöriger Scharfsinnigkeit fehlet, wird durch dergleichen Beobachtungen zu einer gründlichen Kenntnis der Ursachen einer guten Haltung kommen, in so fern diese von Licht und Schatten, vom Hellen und Dunkeln, und von der geschikten Wahl der Localfarben abhängt. Mit der Beobachtung der Natur aber muß er auch das Studium der besten Kunstwerke, besonders der niederländischen Schulen verbinden. Wegen des besondern Einflusses, den die Localfarben auf die Haltung haben, und welcher bisweilen nicht gering ist, kann man einem fleißigen Mahler ein Mittel vorschlagen, wodurch er in diesem besondern Theile der Kunst gewiß hinter die Geheimnisse kommen wird. Er müßte einige Gemählde von vollkommener Haltung mehreremale copiren, und überall, wo es sich thun läßt, die eigenthümlichen Farben ändern, hier einer Figur, die ein helles Kleid hat, ein dunkeles geben, ein rothes Gewand in ein grünes u. s. w. verwandeln. Bey jeder Abänderung der Localfarben wird er eine merkliche Veränderung in der Haltung wahrnehmen, und dadurch wird er in diesem Theile der Kunst zu einer gründlichen Kenntnis gelangen. Der Weg ist freylich mühesam, aber die Mühe wird denn dadurch belohnt, daß man seiner Sachen gewiß wird. Wer nicht mit einem ausnehmenden Genie für seine Kunst gebohren ist, muß sich nicht einbilden, daß er ohne viel Mühe und großes Nachdenken es darin zu irgend einem beträchtlichen Grad der Vollkommenheit bringen werde.

Die grösten Schwierigkeiten finden sich da, wo die Haltung nicht durch Entgegensetzung des Lichts und Schattens, sondern blos durch eine geschikte Brechung der hellen Farben zu erreichen ist. Man sieht bisweilen Portraite, besonders unter denen von van Dyk, wo die Gesichter eine bewundrungswürdige Ründung haben, ohne daß man Schatten darin gewahr wird. Dieses ist aber auch das Höchste in der Kunst des Colorits, und es läßt sich kaum begreifen, wie diese Würkung erreicht worden. Es ist unendlich leichter die Haltung durch Licht und Schatten zu erreichen, als durch blosse Brechung der hellen Farben. Hier muß man durch ein glükliches Gefühl alles errathen, da man dort ziemlich bestimmten Regeln folgen kann. Titian und van Dyk sind hier die großen Muster, die der Mahler zu studiren hat.

Der Begriff der Haltung muß nicht blos auf die Werke der zeichnenden Kunst eingeschränkt werden; er erstrekt sich auf alle Werke der Kunst. Ein Gedicht oder eine Rede, durchaus in einem Ton und mit einerley Stimme gelesen, würde für das Gehör eben so ohne Haltung seyn, als ein Gemählde ohne Haltung der Farben. Und die Rede, in welcher alle einzele Gedanken gleich stark und gleich ausführlich vorgetragen sind, ist dem Gemähld ähnlich, dem die Haltung in der Zeichnung fehlet. Es ist anderswo (*) angemerkt worden, daß die redenden Künste ihre Vorstellungen eben so gruppiren müssen, wie es die zeichnenden Künste thun, und so sind diese beyden Zweyge der Kunst auch in Absicht auf die Haltung der Dinge denselbigen Regeln unterworfen. Auch wird sie durch einerley Mittel erreicht. Daß nahe Gegenstände genau ausgezeichnet, und im Colorit ausführlich bearbeitet, entfernte aber nur im Ganzen angezeiget und nur schwach ausgemahlt wer-

(*) S. Art. Grupp.

werden, hat auch in den redenden Künsten statt. Man kann auch durch die Ausführlichkeit, die uns die kleinesten Theile sehen läßt, einen Gegenstand nahe bringen, und durch blos allgemeine Andeutung andre vom Aug entfernen. Dieses sehen wir beym Homer überall auf das genaueste beobachtet. In jedem einzelen Gemählde sehen wir die Hauptpersonen dichte vor uns stehen, wir hören sie reden, unterscheiden gleichsam den ihnen eigenen Ton der Stimme, sehen jedes Einzele in ihren Gesichtszügen, und auch in ihrer Rüstung, da andre so weit aus dem Gesichte weggerükt sind, daß wir nichts einzeln darin unterscheiden.

Handlung.
(Schöne Künste.)

Unter den mannigfaltigen Gegenständen der schildernden Künste ist der Mensch, dessen Würksamkeit durch intressante Gegenstände gereizt wird, ohne Zweifel der merkwürdigste. Der Künstler, der

— Wie Haller dort, mit stark gesetztem Muth
Verrätherische Blik ins Menschen Busen thut;

und mit diesem scharfen Beobachtungsgeist die Kunst besitzt, wie Homer, alles auf das lebhafteste zu schildern, kann uns die handelnden Menschen so vors Gesicht bringen, daß ihr Genie, ihre Sinnesart, ihre Stärke und Schwäche, kurz alles, was zu ihrem Charakter gehört, in dem hellesten Lichte vor uns liegt. So hat Homer uns mit den berühmtesten griechischen und phrygischen Helden so bekannt gemacht, als wenn wir selbst mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugesehen hätten. Unter den Werken der Kunst behaupten die, welche uns handelnde Menschen schildern, den ersten Rang. Daher haben auch die zwey großen Kunstrichter, Aristoteles und Horaz, da sie von der Dichtkunst geschrieben, ihr Hauptaugenmerk auf diese Werke gerichtet.

Die Wichtigkeit derselben hängt einstheils von dem Charakter und dem Genie der handelnden Personen; anderntheils aber von der Handlung ab, in welche sie verwikelt sind. Wir wollen hier einige Anmerkungen über die Natur und Beschaffenheit der Handlung zum weitern Nachdenken des Künstlers vortragen.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel (*); die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Würklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet ist, in wenig Worte fassen. „Währender Belagerung der Stadt Troja entzweyten sich Agamemnon und Achilles so sehr, daß dieser sich von dem Heer absonderte und nach Hause ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer so sehr geschwächt, daß es das Ansehen gewann, sie würden die Belagerung aufheben müssen. Sie suchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er sich wieder mit ihnen vereinige; aber ein besonderer Vorfall brachte ihn wieder zurük und setzte seinen Heldenmuth in neues Feuer; dieses veranlasete den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieser Held eigentlich die stärkste Vormauer der Trojaner war.„ Dieses ist also die Fabel der Ilias. Die Handlung ist das, was geschieht, oder wodurch diese Fabel die Würklichkeit bekömmt; der Streit zwischen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechischen Heer, u. s. f. Wir haben drey griechische Tragödien, welche ein und eben dieselbe Fabel behandeln: „Orestes kömmt nach einer langen Abwesenheit in das Haus seines Vaters zurük, und rächet dessen Tod durch Ermordung des Aegysthus und der Elektra.„ Aber die Handlung ist in jeder dieser Tragödien verschieden.

(*) S. Fabel.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunstrichtern nicht allemal gehörig unterschieden: man fodert ofte von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich ist die Fabel die geschehene Sache, deren Anfang, Fortgang und End sich der Künstler dem Erfolge nach vorstellt; die Handlung aber ist das, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr End erreicht. Da wir von der Fabel besonders gesprochen haben, (*) so wollen wir hier unsre Anmerkungen blos auf die Handlung einschränken

(*) S. Fabel.

Eigentlich ist es nicht die Fabel, sondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig ist. Die Ilias ist nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles sich entzweyt haben u. s. f. ein großes und wichtiges Werk, sondern dadurch, daß die Sachen so geschehen sind, wie der Dichter sie vorstellt; nämlich durch die Handlung. So ist auch keines der vorher erwähnten drey Trauerspiele der Fabel halber merkwürdig; dieselbe Sache könnte so vorgestellt werden, daß Niemand großen Antheil daran näh-

nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geschieht und die Art wie es geschieht, werden sie wichtig.

Die erste und nothwendigste Eigenschaft der Handlung ist, daß sie wahrscheinlich und natürlich sey, so daß das, was geschieht, aus den vorhergehenden Ursachen auf eine ungezwungene und verständliche Weise hat erfolgen müssen. Denn wo dieses nicht ist, da fällt die Aufmerksamkeit auf die Sachen, der Antheil welchen man daran nehmen sollte, weg. Man glaubt der Künstler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und sich die Sachen fälschlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geschehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Personen und in der Lage der Sache entdeket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künstler ein wahrer Kenner der Menschen sey. Hier hilft die feurigste Einbildungskraft und die stärkste Begeisterung nichts; die Wahrheit der Handlung ist blos ein Werk des Verstandes und der gründlichen Kenntnis. Insgemein ist die Fabel dem Künstler durch die Geschichte gegeben, oder er hat sie in seiner Phantasie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in seinem Genie und Verstand die nöthigen Mittel die Handlung so zu veranstalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus den vorhandenen Ursachen sich so, wie er sie entworfen hat, entwikelt, so hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Ansehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzeln Theile derselben sind immer Kräfte, oder würkende Ursachen und Würkungen vorhanden, die einander auf das genaueste angepaßt seyn müssen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Würkungen hervorzubringen, und eben so wenig aus geringen Kräften große Würkungen entstehen lassen. In der Ilias bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menschen das griechische Heer dem Untergange sehr nahe; aber dieser Mensch ist Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt diesen Helden so groß zu schildern, als wir ihn sehen, so wäre die Handlung der Ilias unnatürlich worden.

Die zweyte Eigenschaft der Handlung ist, daß sie intressant sey: der Geist und das Herz dessen, der der Handlung zusieht, müssen in unaufhörlicher Würksamkeit unterhalten werden. Dieses kann auf mancherley Weise bewürkt werden. Das Geschäft, welches betrieben wird, kann an sich selbst so wichtig seyn, daß die handelnden Personen dabey nothwendig in die lebhafteste Würksamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volks betrift; oder es kann durch die dabey intressirte Personen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig sind; oder es kann zufälliger Weise, durch aufgestoßene Schwierigkeit, durch eine seltsame Verwiklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle die Neugierd reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an sich wenig Merkwürdiges zu haben scheinen, durch das glükliche Genie des Künstlers aber ungemein intressant werden. Daß einige trojanische Flüchtlinge sich einschiffen, um sich anderswo nieder zu lassen, ist an sich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Gesichtspunkt, in dem er sie ansieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Diese wenige Abentheurer sind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrschen soll; das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beschützten Volke, die Herrschaft der Welt entreissen wird. Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erstaunliche Größe, der aber das mehr schöne, als große Genie des Dichters nicht gewachsen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopstoks Geiste daraus gemacht haben?

Es würde ein für die schönen Künste nützliches Unternehmen seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, die verschiedenen Kunstgriffe zu entdeken, wodurch große Künstler unbeträchtliche Handlungen intressant gemacht haben; denn hierin zeiget sich das Genie in dem schönsten Lichte. Wie manche, an sich unbeträchtliche Handlung, hat nicht Shakespear durch sein erfinderisches Genie höchst intressant gemacht? Gemeine Künstler suchen insgemein die Handlungen durch Verwiklung und vielerley Intrigen merkwürdig zu machen; aber dieses sind sehr schwache Mittel, die zwar die Phantasie etwas gespannt halten, aber die wesentlichsten Kräfte der Seele, den Verstand und das Herz, in völliger Ruhe lassen. Das Intressante der Handlung muß nicht im Aeußerlichen derselben, sondern in dem, was zum Geist und zum innern Charakter der Sachen gehört, gesucht werden.

den. Man findet bey genauer Betrachtung der berühmtesten Werke der Kunst alter und neuer Zeiten, vornehmlich bey dramatischen Werken, daß die vorzüglichsten davon gerade die sind, wo die Handlung die größte Einfalt hat.

Ferner muß die Handlung auch ganz und vollständig seyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Ursachen erkennen, die die handelnden Personen in Bewegung setzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen sich in den eigentlichen Gesichtspunkt zu stellen, aus dem die Handlung zu sehen ist; man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zulezt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewürkt worden, so deutlich vor sich sehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Personen das geringste mehr bey dem Geschäfte zu thun habe. Dieses verursachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten; (*) daher auch die Meister der Kunst nicht allemal glüklich genug sind, alles, was zur Vollständigkeit der Handlung gehöret, zu erreichen.

(*) S. Ausgang. Ende.

Daß in einem Werk, es sey so groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung seyn müsse, ist eine so offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hätte, sie anzuführen, wenn nicht so vielfältig von dramatischen Dichtern dagegen gehandelt würde. In einem vollkommenen Drama muß nicht nur schlechterdings eine einzige Handlung seyn, sondern auch so gar die kleinen episodischen Handlungen, wenn sie gleich mit der Haupthandlung wol zusammen hangen, thun dem Ganzen schon merklichen Schaden. Die vollkommensten Werke sind unstreitig die, bey denen die Aufmerksamkeit von Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerstreuung auf einen einzigen Gegenstand gerichtet bleibet. Darin haben die Trauerspiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meisten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge sieht man von Anfang bis zum Ende immer denselben Gegenstand, von dem die Aufmerksamkeit nicht einen Augenblik abgezogen wird. Wie ein verständiger Portraitmahler seine Bildnisse immer so mahlt, daß das Aug durch nichts von dem Gesicht und der Stellung der Person abgezogen wird, so muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptsache gehöret, in gedämpftem Lichte stehen, damit es nicht für sich, sondern nur in so fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet.

Man sagt von einem Werk, es sey wenig Handlung darin, wenn es mehr die Vorstellungskraft, als die Begehrungskräfte reizet. Denn eigentlich gehört nur das zur Handlung, wobey man eine Aeußerung dieser Kräfte empfindet. Man könnte die Ilias in eine Erzählung verwandeln, darin alle Handlung ausgelöscht wäre, wo wir nur auf das was geschieht Achtung zu geben haben; da sehen wir nicht die Handlung, die Aeußerung der Kräfte, sondern den bloßen Erfolg derselben. Wenn wir aber den innern Zustand der handelnden Personen empfinden, wie sie wünschen, hoffen, sich bestreben, ihre Kräfte aufbieten; alsdann erst sehen wir sie handeln.

Man hat in den schönen Künsten vielerley Arten eine Handlung vorzustellen, und jede Art hat in Ansehung der Größe, der Form und der ganzen Einrichtung der Handlung ihre besondern Bedürfnisse. Das epische Gedicht, das Drama, die äsopische Fabel, das Gemählde, das Ballet, jedes erfodert eine eigene Art der Handlung; hievon aber ist das nöthigste in verschiedenen besondern Artikeln angemerkt worden (*).

(*) S. Heldengedicht, Drama, Tragödie, historisches Gemählde u. s. w.

Harlekin.

(Comödie.)

Der Harlekin ist eine besonders charakterisirte Person, die aus der italiänischen Comödie in die französische aufgenommen worden, und in der deutschen den Platz des Hanswurst einzunehmen verdienet. Sein Charakter besteht darin, daß er dem Anschein nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl, oder allenfalls ein Possenreisser, im Grund aber ein sehr listiger, dabey witziger, scharfsichtiger Bube ist, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt, und auf eine geistreiche aber höchst naive Art, blos stellen kann. Einige Kunstrichter halten dafür, daß eine solche Person dem guten Geschmak des Schauspiels entgegen sey und die comische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schweer zu zeigen, daß dieses Urtheil übereilt, und daß der Harlekin in vielen Fällen beynahe unentbehrlich sey.

Wenn es darum zu thun ist, daß ein ernsthafter Narr in seiner völligen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Man weiß, mit was für Nachdruk ehedem witzige Hofnarren die Thorheiten der Großen gerüget und wie lebhaft sie dieselben beschämt haben. Ein

Ein vornehmer Narr, und ein Schalk der angesehen oder mächtig ist, kann durch nichts herunter gebracht werden, als wenn er dem Spotte recht blos gestellt wird. Dieses aber kann nicht besser, als durch solche Leute geschehen, die den Charakter eines ächten Harlekins haben. Es ist demnach gut, wenn witzige Hofnarren, wenigstens auf der Schaubühne, beybehalten werden.

Freylich ist es eben nicht nöthig, daß er ein Narrenkleid trage, und überall Possen anbringe; denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muß seyn, das Lächerliche, das in den Schein des Ernsts oder der Würde eingehüllet ist, an den Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und ihn dem Spotte Preis zu geben. Dieses ist ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der comischen Bühne zu erwarten hat, und er ist an sich selbst nicht gering. Es giebt Menschen, die ruchlos genug sind, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmäßig, was billig, was menschlich ist, bey denen die stärksten Vorstellungen, von Vernunft und Recht hergenommen, schlechterdings nicht den geringsten Eingang finden, deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist: diese muß man dem Harlekin Preis geben. So sehr sie über allen Tadel weg sind, so empfindlich wird ihnen der Spott seyn. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch groß, daß sie sich über alles wegsetzen; sie glauben ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht erst alsdenn recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urtheil andrer erheben: durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herunter, und itzt fühlen sie, daß sie selbst verachtet und erniedriget sind.

Im Grunde thut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anders, als was Lucian und Swifft in ihren Spottschriften thun, wo sie den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es giebt also gewisse Comödien, wo er die wichtigste Person ist. Dieses haben auch die comischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seiner Stelle Bediente gebraucht, denen sie seine Verrichtung aufgetragen haben. Im Grund aber sind solche Bediente Harlekine in Liverey eingekleidet, und da wo sie nöthig sind, würde der Harlekin selbst immer noch schiklicher seyn. Aber freylich erfodert die Behandlung desselben einen völligen Meister der Kunst. Es ist schweer ihn da, wo er die wichtigsten Dienste thun kann, natürlich anzubringen; und dann kann nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig nutzen. Unter allen Talenten aber scheinet der ächte Spöttergeist der seltenste zu seyn. (*) Ein witziger Kopf (**) hat vor einigen Jahren eine mit viel Geist geschriebene Vertheidigung des Harlekins herausgegeben, die man mit Vergnügen ließt. (***)

(*) S. Lächerlich, Spott.

(**) Herr Möser in Osnabrük.

(***) Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-komischen 1761.

Harmonie.

(Musik.)

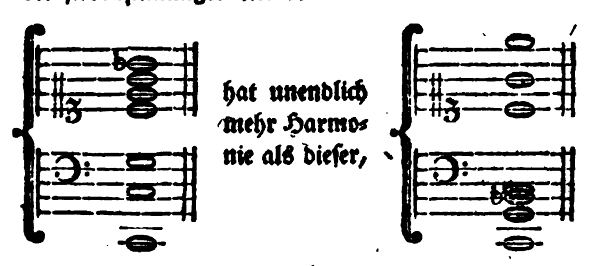
Dieses Wort kommt in der heutigen Musik in mehr, als einem Sinne vor. 1) Bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeschlagenen Töne in einem einzigen Hauptklang, das ist, den Klang eines Accords. Wenn man sagt, daß zu einer gewissen Baßnote diese oder jene Harmonie gehöre, so nennt man die obern oder höhern Töne, die zugleich mit dem Baßton müssen angeschlagen werden. In diesem Sinne wird das Wort auch genommen, wenn man von enger und zerstreueter Harmonie spricht; (*) und auch in diesem Sinne sagt man von einem in der Melodie vorkommenden Ton, er gehöre zu dieser oder jener Harmonie, welches so viel sagen will, als zu diesem oder jenem Accord.

(*) S. Eng.

2. Versteht man durch dieses Wort die Beschaffenheit eines Tonstüks, in so fern es als eine Folge von Accorden angesehen wird. Man sagt von einem Tonstük, es sey in der Harmonie gut oder rein, wenn die Regeln von der Zusammensetzung und Folge der Accorde darin gut beobachtet sind. In diesem Sinne wird also die Harmonie eines Stüks der Melodie entgegengesetzt. Also ist diese Harmonie nichts anders, als der Wolklang oder die gute Zusammenstimmung aller Stimmen des Tonstüks. Man sagt von einem Tonsetzer, er verstehe die Harmonie, wenn er einen vielstimmigen Gesang in Absicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortschreitung der Accorde und der Modulation, richtig zu setzen weiß. In diesem Sinne wird das Wort genommen, so ofte die Harmonie der Melodie entgegen gesetzt wird. Man sagt deßwegen, daß ein guter Tonsetzer Harmonie und Melodie verstehen müsse. Das letztere verstehet er, wenn er einen einstimmigen, fließenden und gefälligen Gesang setzen kann; das erstere, wenn er diesen Gesang mit einem begleitenden Baß und andern begleitenden Stimmen geschickt zu verbinden weiß, oder wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wolklingendes Ganzes zu verein-

einigen im Stand ist. Auch in diesem Sinne sagt man, die Alten haben in ihrer Musik noch keine Harmonie gehabt, um auszudrüken, daß ihre Gesänge nur einstimmig gewesen.

3. Bisweilen drükt man das Wolklingen, das gute Consoniren, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In diesem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie, und die vollkommenste Harmonie ist die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Unisonus oder Einklang gestimmt sind, geben; weil sie so völlig in einander fließen, daß man keinen davon besonders unterscheidet. In dieser Bedeutung wird das Wort außer der Musik gebraucht, so ofte man sagen will, daß verschiedene Dinge so genau zusammen stimmen, oder sich so vereinigen, daß es schweer ist einen einzeln Theil besonders zu unterscheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeiget, daß jeder reine Klang, aus einer Menge einzeler Klänge zusammen gesetzt sey, die sich so genau vereinigen, daß man nur Eines zu hören glaubet. Also sind in dem Klang einer einzigen Sayte viel Töne in eine vollkommene Harmonie vereiniget. Dieser Einklang ist die Einheit, oder der Maaßstab, nach welchem alle Harmonie, oder alles Consoniren muß ausgemessen werden. Je deutlicher man in einem Accord die verschiedenen Töne, woraus er besteht, unterscheidet, je weniger hat er Harmonie. In dem angeführten Artikel wird gezeiget, woher dieses Zusammenfließen vieler Töne in einen entstehe, und wodurch es gehindert werde. Diese Harmonie beruhet nicht blos auf den Intervallen, wie man sie insgemein, ohne Rüksicht auf die Höhe, auf welcher sie in dem System genommen werden, nennet. Ein Accord kann mehr oder weniger Harmonie haben, und doch aus einerley Intervallen bestehen. Folgender siebenstimmiger Accord



obgleich, nach der gewöhnlichen Benennung, beyde aus einerley Intervallen zusammen gesetzt sind.

Deswegen hängt die gute Harmonie eines Accords nicht blos von der Art der Intervalle ab, woraus er zusammengesetzt ist, sondern auch von der Höhe oder dem Ort, den jedes Intervall in der Tonleiter einnihmt. Diese Betrachtung ist besonders bey dem Bau der Orgel von großer Wichtigkeit, weil die gute Veranstalltung der sogenannten Mixturen lediglich darauf gegründet ist. Eine Orgel, darin die Mixturen nicht nach den Regeln der Harmonie, in so fern diese von der eigentlichen Höhe, auf der die Intervalle genommen werden, abhänget, angelegt sind, verliehrt alle Harmonie. Eben so nothwendig ist diese Betrachtung auch für den, der den begleitenden Generalbaß zu spielen hat. Er kann die beste Harmonie verderben, wenn er die Intervalle am unrechten Orte nihmt. Was aber hierüber noch besonders anzumerken ist, kommt im Artikel Klang vor. Hier bleibet uns also die nähere Betrachtung der Harmonie übrig, in so fern das Wort in der zweyten der vorher angezeigten Bedeutungen genommen wird.

Es entstehet also die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Musik habe. Einige Neuere behaupten, sie sey das Fundament der ganzen Musik; sie glauben es sey nicht möglich, daß ohne Kenntnis der Harmonie irgend ein gutes Stük könne gemacht werden. Allein diese Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. Bürette sehr wahrscheinlich gezeiget hat, (*) diese Harmonie nicht gekennt und dennoch eine Musik gehabt haben. Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntnis der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuff des Tanzens gemachten Gesänge das eigentlichste Werk der Musik seyen, daran kann niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht (*), in denselben am vollkommensten beobachtet werden. Nun wird Niemand in Abrede seyn, daß nicht fürtreffliche Tänze, ohne Rüksicht auf die Harmonie, gemacht werden. Also ist die Harmonie zur Musik nicht nothwendig; die Alten hatten ohne sie Gesänge von großer Kraft. Doch wollen wir eben nicht mit Rousseau behaupten (*) daß sie eine gothi-

(*) S. Hist. de l'Acad. R. des Inscrip. et Belles-Lettres An. MDCCXVI.

(*) S. Tanz.

(*) Dict. Art. Harmonie.

gothische oder barbarische Erfindung sey, die der Musik mehr schadet, als nützet. (*) Einstimmige Sachen, die von einem guten Baß und einigen Mittelstimmen nach den besten Regeln der Harmonie begleitet werden, verlieren durch die Harmonie nicht nur nichts, sondern gewinnen im Ausdruk offenbar. Freylich ist ein vierstimmiger Gesang, wenn er nicht vollkommen harmonisch ist, schlechter, als ein einstimmiger: aber von einem guten Harmonisten verfertiget, und von geschikten Sängern so aufgeführt, daß die Stimmen in einander fliessen und zusammen einen einzigen Gesang ausmachen, rühret er weit mehr. Es ist wol schweerlich etwas in der Musik, das an Kraft und Ausdruk einem vollkommen gesetzten und vollkommen aufgeführten vierstimmigen Choral zu vergleichen wäre. Und welcher Mensch empfindet nicht, daß ein gutes Duet, ein wolgesetztes Trio, schöner und reizender ist, als ein Solo?

(*) S. Einklang S. 305.

Wir ziehen hieraus den Schluß, daß zwar die Harmonie in der Musik nicht nothwendig, aber in den meisten Fällen sehr nützlich sey, und daß die Kunst überhaupt durch die Erfindung der Harmonie sehr viel gewonnen habe.

Es ist bereits angemerkt worden, daß die Gesänge der Alten, wenn sie auch von einem ganzen Chor gesungen worden, nur einstimmig gewesen, und daß die Sänger alle im Unisonus oder in Octaven gesungen haben. Man hält dafür, daß der vielstimmige Gesang erst im XII Jahrhundert aufgekommen sey. (*) Die Veranlasung dazu scheinet so natürlich zu seyn, daß man sich verwundern muß, wie man so späte darauf gefallen ist. Es scheinet beynahe nothwendig, daß ein einstimmiger Gesang von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen, vielstimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andre die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne, so wol herauf als herunter, nehmen, wenn sie die Höhe oder Tiefe, so wie sie vorgeschrieben ist, nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht eben der vielstimmige Gesang. Ohne Zweifel aber hat ein solcher Gesang eine Menge der itzt verbothenen Octaven und Quinten, Fortschreitungen hervorgebracht. Und vielleicht hat eben dieses Gelegenheit gegeben, die Harmonie im Grunde zu studiren, und den Stimmen von verschiedener Höhe die Töne so vorzuschreiben, daß die falschen oder unangenehmen Fortschreitungen vermieden wurden. In der That besteht der wesentlichste Theil der harmonischen Wissenschaft darin, daß man zu einem einstimmigen Gesang mehrere Stimmen setze, deren Töne mit der Hauptstimme consoniren, aber so, daß die Octaven und Quinten in der Fortschreitung vermieden werden. Dieses scheinet also der wahre Ursprung der harmonischen Wissenschaft zu seyn. Erst lange hernach hat sie eine weitere Ausdähnung bekommen, da der Gebrauch der Dissonanzen aufgekommen, und die diatonische Tonleiter durch Einführung der so genannten chromatischen Töne bereichert und dadurch die heutige Modulation eingeführt worden. Dieses gab der harmonischen Wissenschaft einen grössern Umfang, indem man nun die Regeln von dem Gebrauch und der Behandlung der Dissonanzen und von der Kunst zu moduliren, oder den Gesang durch mehrere Tonarten durchzuführen, entdeken müßte.

(*) S. Marpurgs Beyträge zur Musik V Th. 5 St S. 356.

Es erhellet aus der vorher angeführten Bemerkung über den Ursprung des vielstimmigen Gesanges, daß die Harmonie einigermaaßen nothwendig in die Musik hat eingeführet werden müssen. Daß sie aber der Natur der Sachen gemäß sey, erhellet schon daraus, daß die harmonischen oder consonirenden Töne in der Natur selbst vorhanden sind. Denn es ist itzt vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rühret, seine harmonische Töne und noch mehrere zugleich hören lasse. (*) Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieser harmonischen Vermischung oder Vereinigung mehrerer Töne entsteht; warum sollte man diesem Wink der Natur nicht folgen, und den Gesang nicht vielstimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat?

(*) S. Klang.

Demnach hat die Musik durch Einführung der Harmonie unstreitig sehr viel gewonnen. Indessen treiben diejenigen freylich die Sache zu weit, die mit Rameau behaupten wollen, daß die ganze Kunst blos auf die Harmonie gegründet sey, und daß so gar die Melodie selbst ihren Ursprung in der Harmonie habe. Diese hat nichts, das auf Bewegung und Rhythmus führen könnte, die doch in der Musik das Wesentlichste sind. Man kann auch nicht einmal sagen, daß die Regeln der Fortschreitung aus Betrachtung der Harmonie entstehen. Denn das, was Rameau mit so viel Zuversicht und mit so

so demonstrativen Ton hiervon sagt, ist von Rousseau hinlänglich widerlegt worden.

Man höret gar ofte über Melodie und Harmonie die Frage aufwerfen, welche von beyden der wichtigere Theil der Kunst sey; so wie in der Mahlerey über die Frage, ob die Zeichnung, oder das Colorit, den ersten Rang habe, vielfältig gestritten worden. Die Entscheidung dieser Frage sollte keinem Zweifel unterworfen seyn; da itzt ausgemacht ist, daß die Musik lange Zeit ohne Harmonie gewesen. Kann man in Abrede seyn, daß ein Tonstük nur durch die Melodie der Rede ähnlich werde, und daß sie auch ohne Wörter die Empfindungen des Singenden zu erkennen gebe? Der Ausdruk und besonders der Grad der Leidenschaft kann doch schlechterdings nur durch den Gesang und Takt fühlbar gemacht werden. Welcher Tonsetzer wird sagen dürfen, daß ihn die Regeln der Harmonie jemals auf Erfindung eines glüklichen Thema, oder eines Satzes geführt haben, der auf das genaueste die Sprach irgend einer Leidenschaft ausdrükt? Dasjenige also, was das Tonstük zu einer verständlichen Sprache eines Empfindung äußernden Menschen macht, ist unstreitig von der Harmonie unabhänglich. Und trift man nicht täglich recht sehr schöne Sachen an, die von selbst gelernten Tonsetzern herkommen, die wenig von Behandlung der Harmonie wissen?

Wenn wir der Melodie den Vorzug über die Harmonie einräumen, so wollen wir deswegen die Wichtigkeit der Harmonie nicht streitig machen. Wir haben schon erinnert, daß mehrstimmige Sachen, Duette, Trio, Chöre unter die wichtigsten Werke der Musik gehören. Nun kann ein Mensch das gröste Genie zu melodischen Erfindungen haben, und doch nicht im Stande seyn, vier Takte in einem Duet oder Trio richtig zu setzen. Denn hiezu ist die genaueste Kenntnis der Harmonie unumgänglich nothwendig. Aber auch außer diesen Fällen, wo nur eine einzige Melodie vorhanden ist, wie in Arien, ist die Kenntnis der Harmonie entweder nothwendig, oder doch von großem Nutzen. Nothwendig ist sie zu solchen Stüken, wie die heutigen Opernarien sind, da ein kurzer melodischer Satz, der den wahren Ausdruk der im Text geäußerten Empfindung enthält, etwas ausführlich muß behandelt und durch eine gute Modulation in verschiedenen Schattirungen vorgetragen werden. Ohne Kenntnis der Harmonie hat keine Modulation statt; und jederman empfindet, wie kräftig bisweilen der Ausdruk selbst durch die Harmonie unterstützt werde. Nicht selten geschiehet es, daß gewisse tief ins Herz dringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; wie aus verschiedenen chromatischen und enharmonischen Gängen könnte gezeiget werden, wo es ohne gründliche Kenntnis der Harmonie nicht möglich gewesen wäre, selbst in der Melodie auf die Töne, die eben die nachdrüklichsten sind, zu kommen.

Ueberdem ist es doch unleugbar, daß auch schon in der Harmonie selbst einige Kraft zum Ausdruk liege. Ein starker Harmoniste kann, ohne Melodie, Bewegung und Rhythmus, viel Leidenschaftliches ausdrüken und das Gemüth auf mancherley Art in Unruh setzen oder besänftigen. Sind nicht bisweilen einzele Töne, die der Schmerzen, oder das Schreken, oder die Verzweiflung erpreßt, so kräftig, daß sie ins innerste der Seele dringen? Dergleichen Töne können schlechterdings nur durch künstliche Harmonie nachgeahmt werden; denn ihre Kraft liegt allemal in dem, was sie Dissonirendes haben. Ein einziger Ton einer reinen Sayte, ist allemal angenehm und ergötzend; aber eine nicht reine Sayte kann einen nicht blos unangenehmen, sondern würklich leidenschaftlichen Ton hören lassen. Nun ist der Klang einer reinen Sayte aus harmonischen Tönen zusammengesetzt, der Klang der unreinen Sayte hingegen ist eine Vermischung harmonischer und unharmonischer Töne, die gewiß nur derjenige ausfündig zu machen und nachzuahmen im Stand ist, der die Harmonie vollkommen versteht.

Darum muß ein guter Tonsetzer nothwendig so wol Harmonie als Melodie besitzen. Man kann es nicht anders, als eine, sich dem Verfall der Kunst nähernde, Veränderung der Musik ansehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernst und Fleis getrieben wird, als es vor unsern Zeiten, im Anfang dieses und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geschehen ist. Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntnis der Harmonie kommen kann, als durch solche Uebungen und Arbeiten, die sehr mühsam und troken sind, so werden sie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber diese Pedanterie, die vollstimmigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, sind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget. Es ist deswegen

wegen zu wünschen, daß die Art zu studiren, die ehedem gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Künsteleyen der Harmonie übte, nicht ganz abkommen möge. Durch diesen Weg sind Händel und Graun groß worden, und durch die Verabsäumung desselben sind andre, die vielleicht eben so groses Genie zur Musik gehabt haben, als diese, weit hinter ihnen zurüke geblieben.

Die Wissenschaft der Harmonie ist lange Zeit, beynahe wie ehedem die geheimen Lehren einiger philosophischen Schulen, nur durch mündliche Ueberlieferungen fortgepflanzt worden. Denn was auch die besten Harmonisten davon geschrieben haben, enthält kaum die ersten und leichtesten Anfänge der Kunst. Es scheinet auch, daß die größten Meister die harmonischen Regeln mehr empfunden, als durch deutliche Einsicht erkennt haben; deswegen sie mehr durch Beyspiele, als durch Vorschriften, unterrichteten. Man muß dem Rameau die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er der erste gewesen, der diese Wissenschaft methodisch vorzutragen unternommen hat. Wenn also gleich in seinem System über die Harmonie viel willkührliches ist, und sein Gebäude noch viel schwache Theile hat, so bleibet ihm dennoch der Ruhm eines Erfinders. Und nun ist nicht zu zweifeln, daß die Harmonie nicht allmählig eben so, wie andre Wissenschaften, in einem gründlichen und zusammenhängenden System werde vorgetragen werden.

Harmonie.
(Mahlerey.)

Es ist eine alte Beobachtung, daß die Farben in mehr als einer Absicht, den Tönen ähnlich sind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne, und so wie mehrere Töne sich in einen Klang vereinigen können, in welchem keiner besonders hervorsticht, so hat dieses auch bey den Farben statt. Also ist in den Farben die Harmonie, das Consoniren und Dissoniren von eben der Beschaffenheit, wie in den Tönen: die Töne consoniren nicht, wenn man jeden besonders hört und unterscheidet, ob sie gleich zusammen angeschlagen werden; und die Farben consoniren nicht, wenn jede das Aug besonders auf sich zieht.

Hieraus läßt sich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemählde verstehe. Sie macht, daß eine ganze Masse, sie sey hell oder dunkel, ob sie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zusammengesetzt ist, in Absicht auf die Farben, als eine einzige unzertrennliche Masse ins Auge fällt, so daß keine einzele Stelle darin besonders und für sich hervorsticht. Wenn wir eine Person ganz roth oder ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein zu sagen, daß sie ein vielfarbiges Kleid anhabe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andre ein dunkleres haben, und noch andre so völlig im Schatten sind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterscheiden kann. Wir urtheilen dieser grosen Verschiedenheit der Farben ungeachtet, daß die Person durchaus mit einem einfärbigen, grünen Gewand bedekt sey. Dieses ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemählden erreicht werden, die aus einer Farbe *gemahlt* sind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen die Welschen Chiaroscuro nennen. Wo man schon Gegenstände von vielerley eigenthümlichen oder Localfarben mahlt, da hat zwar diese vollkommene Harmonie nicht statt: nichts desto weniger sieht man ofte, daß solche Massen, der Mannigfaltigkeit der Lokalfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Masse von Farben in die Augen fallen; weil keine dieser Farben für sich das Aug besonders rühret, ob man sie gleich, wenn man sie besonders betrachten will, genau von den übrigen unterscheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemähldes, in eine einzige Masse, macht das Maaß der Harmonie der Farben aus. Die höchste Harmonie ist nur in dem Einfärbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird: und je näher die Empfindung des Vielfarbigen jenem Einfärbigen kommt, je vollkommener ist die Harmonie.

Man muß aber von der Harmonie der Farben eben das bemerken, was in der Harmonie der Töne statt hat. Obgleich nur der Unisonus die vollkommene Harmonie hat, (*) so ist er deswegen nicht die angenehmste Consonanz, sondern nur die volleste. Die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen (*) ist allemal angenehmer, als die noch vollkommnere Uebereinstimmung des Gleichartigen. Wenn also bey der Mannigfaltigkeit der Farben doch nur ein einziger Hauptbegriff von Farben erwekt wird, so ist die Harmonie noch reizender. Darin besteht eigentlich

(*) S. Einklang.

(*) Concordia discors.

lich die Schönheit des Gemähldes, in so fern es nur durch die Farben rühret, und noch keine bedeutenden Formen zeiget.

Die Harmonie der Farben hängt von zwey Ursachen ab; von den Farben selbst, und von Licht und Schatten. An der guten Wahl der eigenthümlichen Farben, deren jede sich für die Stelle schike, und daselbst den Grad der Würkung oder der Rührung des Auges habe, der ihr zukömmt, ist das meiste gelegen. In jedem Gemählde ist etwas das Wesentliche; dahin muß das Aug gezogen werden. Also müssen die wesentlichen Theile durch ihre Farbe in dem Maaß hervorstechen, daß das Aug zuerst darauf geleitet werde. Aber es muß dabey nicht stehen bleiben; darum müssen die andern Theile in der Farbe nicht schnell abfallen, daß das Aug gleichsam einen Sprung darauf zu thun hätte; sonder allmählig durch sanfte Abänderungen in der Empfindung, wo das Mittel zum Uebergang von der einen zur andern noch empfindbar ist. Man kann in einer Masse sehr widerstreitende Farben anbringen; aber sie müssen nicht neben einander stehen, sondern nach dem Grad des Dissonirens derselben müssen mehr oder weniger Mittelfarben, als Verbindungen dazwischen gesetzt seyn. Es würde unerträglich seyn, wenn man uns in der Musik von der lebhaftesten Freude plötzlich in finstere Traurigkeit führen wollte: wenn diese Abwechslung gefällig seyn soll, so muß die Freude allmählig in die vermischte Empfindung eines zärtlichen Vergnügens herübergelenkt werden, von welcher man wieder allmählig in sanfte, und endlich in strengere Traurigkeit geleitet werden kann, ohne irgendwo eine schnelle Verändrung zu empfinden. Auf eine ähnliche Weise muß der Mahler Localfarben von sehr ungleichartiger Würkung durch alle sich dazwischen schikende Farben zu verbinden wissen, ohne die Harmonie zu verletzen.

Hiebey kömmt das meiste auf die Feinheit seiner Empfindung an. Sein Aug muß, wie das Aug eines Corregio, von sybaritischer Zärtlichkeit seyn, das auch von dem geringsten Mißlaut der Farben beleidiget wird. Aus der mehr oder weniger vollkommenen Harmonie in den Werken des Mahlers läßt sich beynahe sein Gemüthscharakter bestimmen. Wer vorzüglich das Strenge, das stark Auffallende liebt, der wird es in diesem Theile der Kunst nicht hoch bringen; aber weiche zärtliche Seelen, die von der geringsten Kleinigkeit gerührt werden, sind aufgelegt, die gröste Harmonie zu erreichen.

Von Licht und Schatten hängt ein grosser Theil der Harmonie ab; denn schon dadurch allein kann ein Gemähld Harmonie bekommen. Die höchste Einheit der Masse, oder die höchste Harmonie findet sich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchste Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkt, nihmt es allmählig durch völlig zusammenhangende Grade bis zum stärksten Schatten ab. Dieses ist das Muster, an dem sich der Mahler halten muß, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

Doch ist dieses nur von einzelen Massen zu verstehen; denn wo das Gemähld aus mehrern besteht, da kann die Harmonie den höchsten Grad nicht haben, weil sich die verschiedenen Gruppen von einander absondern müssen. In diesem Falle hat der Mahler grössere Arbeit. Er muß in jeder Gruppe besonders, nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts, auf die höchste Einheit oder Harmonie der Gruppe arbeiten, und noch überdem jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der sie mit der Hauptgruppe auf das richtigste verbindet. Dieses allein erfodert schon ein langes Studium. Der angehende Mahler kann sich dieses dadurch erleichtern, daß er eine Zeitlang nur einfärbig oder grau in grau arbeitet. Allzulang aber muß er sich dabey auch nicht verweilen, weil er sonst in Absicht auf die Behandlung der Farben zurüke bleiben könnte.

Der Mahler muß aber eben so gut wissen die Harmonie zu unterbrechen; denn dadurch erhält er die vollkommene Haltung. Was sich nothwendig von dem Grund ablösen muß, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vorgrund einer Landschaft thut eben dadurch seine Würkung, daß er gegen die Luft und gegen den hintern Grund gehörig absticht. Also muß man nicht immer auf die höchste Harmonie arbeiten; weil sie ofte das Ganze unkräftig machen würde.

Auch in der Zeichnung muß Harmonie seyn. Die Vermeidung des Ekichten und Spitzigen in den Umrissen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin, macht eigentlich die Formen sanft und harmonisch. Mengs sagt von Corregio, daß er alle Eken vermieden

den und seine Umrisse schlängelnd gemacht habe; und daß dieses vom Gefühl der Harmonie hergekommen sey. In den meisten antiken Formen zeiget sich dieses ebenfalls. Aber es ist nicht so zu verstehen, als wenn jeder Umriß den höchsten Grad des sanften und weichen haben müßte; denn dieses würde ofte dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmonischen in den Umrissen muß dem Charakter der Gegenstände selbst angemessen seyn. Die weibliche Gestalt erfodert eine vollkommnere Harmonie, als die männliche, und einen ähnlichen Unterschied muß der Zeichner in jeder Art der Formen zu beobachten wissen.

Noch ist eine andre Harmonie der Zeichnung so nothwendig, daß sie nie kann übertrieben werden, weil sie allezeit den höchsten Grad haben sollte. Dieses ist die Harmonie der Theile, in so fern sie zum Charakter der Dinge gehören. Was dieses sagen wolle, kann am deutlichsten am Portrait erklärt werden. Der Charakter einer Person zeiget sich nicht blos im Gesichte, sondern auch in der ganzen Haltung und Bewegung des Körpers; und im Gesichte zeiget er sich in allen Theilen zugleich. Der Mund lacht nicht allein, sondern auch die Augen, die Stirn und die Nase lachen; jeder Theil nach seiner Art. Die Uebereinstimmung oder Harmonie der Theile zum Ausdruk ein und eben desselben Charakters ist ein höchst wichtiger Theil der Zeichnung. Der Portraitmahler würde ein seltsames Werk machen, wenn er bey einem Sitzen die Augen, bey einem andern die Nase, und bey einem dritten den Mund mahlen wollte, die Person aber, die er mahlt bey jedem Sitzen in einem besondern Gemüthszustand wäre; da würde die Harmonie der Zeichnung ganz wegfallen und das Werk müßte nothwendig schlecht werden.

Aus einem ähnlichen Grunde muß es der Harmonie der Zeichnung schädlich seyn, wenn der Künstler sein Werk nicht in einerley Gemüthsverfassung zeichnet. Wenn er einmal verdrießlich und ein andermal fröhlich ist, so wird er auch in beyden Fällen seinem Werk einen Anstrich seiner Laune geben. Also dienet es sehr zur Harmonie der Zeichnung, wenn sie in einem Feuer und in einer Gemüthsfassung durchaus vollendet wird.

Die Harmonie der Rede wird im Artikel Wolklang in Betrachtung gezogen werden.

Harmonik.
(Musik.)

Sie ist der Theil der theoretischen Musik, der die brauchbaren Töne und ihr Verhältnis gegen einander fest setzet. Wenn die Harmonik vollständig abgehandelt werden soll, so muß sie folgende Theile enthalten. Erstlich die Theorie des Klanges überhaupt, worüber der Artikel **Klang** nach zu sehen ist. Zweytens die Festsetzung des Systems, oder der Reyhe der Töne, die man in der Musik brauchet; wovon in den Artikeln, System und Temperatur, gesprochen wird. Drittens muß sie aus dem gegebenen System die verschiedenen Töne und Tonarten bestimmen, auch die Intervalle, die in jeder Tonart vorkommen, genau anzeigen. Viertens müssen alle brauchbaren Accorde jeder Tonart angezeiget, und der Grad des Consonirens oder Dissonirens derselben richtig angegeben werden. Fünftens muß sie den Gebrauch und die Behandlung der Dissonanzen lehren; und endlich sechstens das, was bey der Modulation nothwendig zu beobachten ist, vortragen.

Es ist zu beklagen, daß dieser Theil der Theorie bis itzt noch so unvollkommen vorgetragen ist. Man sieht aus den Werken der besten Tonsetzer, daß sie alles, was zur Harmonik gehört, sehr gut gewußt haben: aber sie begnügen sich insgemein ihre Wissenschaft blos in der Anwendung zu zeigen, und scheinen ein Vergnügen daran zu haben, andern die mühsame Arbeit zu machen, die Wissenschaft der Harmonie aus ihren Tonstüken heraus zu ziehen. Dadurch wird das Studium der Harmonik erstaunlich mühesam, das itzt sehr leicht seyn würde, wenn Männer wie Händel, Bach oder Graun, so eyfrig wie Rameau und einige andre seiner Landsleute gewesen wären, die Wissenschaft der Harmonie methodisch vorzutragen. In Deutschland fehlet es mehr, als irgendwo, an guten Werken über diesen Theil der Theorie.

Harmonische Theilung.
(Musik.)

Es ist schon anderswo (*) erinnert worden, daß man in der Musik die grössern Intervalle auf zweyerley Weise in kleinere theilen könne, entweder durch die arithmetische, oder durch die harmonische Theilung. Jene ist an ihrem Ort erklärt worden. Die Regel der

(*) Art. Arithmetische Theilung.

der harmonischen Theilung des Intervalls kann kurz vorgetragen werden. Wenn die Länge der einen Sayte a, der andern b gesetzt wird; so ist die Länge der Sayte, die das harmonische Mittel zwischen beyden ausmacht $\frac{2ab}{a+b}$. Das ist, man multiplicirt die beyden Zahlen, welche die Länge der beyden Sayten des Intervalls anzeigen, durch einander, nihmt die herauskommende Zahl doppelt, und dividiret dieselbe durch die Summe der beyden Zahlen; was dadurch heraus kömmt, ist die Länge der mittlern Sayte.

Will man die Octave als C-c harmonisch theilen, so multiplicire man die Zahl der längern Sayte C, oder 2, durch die Zahl der kürzern c, oder 1. Das Produkt 2 nehme man doppelt, das ist 4. Dieses dividire man durch die Summe der beyden Zahlen 2 + 1 oder durch 3; so bekömmt man $\frac{4}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$; und dieses ist die Länge der Sayte, deren Ton das harmonische Mittel zwischen zwey um eine Octave aus einander stehenden Tönen ausmacht. Die drey Zahlen 2, $1\frac{1}{3}$, 1, oder 6, 4, 3. machen eine harmonische Progreßion aus, und die mittlere Sayte macht gegen die tiefere eine Quinte, und gegen die höhere eine Quarte.

Hieraus sieht man, wie es zu verstehen sey, wenn die ältern Tonlehrer sagen, die harmonische Theilung der Octave gebe die Quinte unten und die Quarte oben. Nämlich der dazwischen gesetzte Ton ist die Quinte des untern, und der obere oder höhere Ton macht gegen den dazwischen gesetzten eine Quarte.

Theilet man die Quinte harmonisch, in welcher die untere Sayte 3, die obere 2, so bekommt man für die mittlere $\frac{12}{5}$ oder $2\frac{2}{5}$; welches gegen die untere Sayte eine große Terz ausmacht, da die obere gegen den neuen Ton die kleine Terz macht. Theilet man die große Terz harmonisch, welches geschieht, wenn man zwischen 5 und 4 die harmonische Mittelzahl $\frac{40}{9}$ oder $4\frac{4}{9}$ nihmt, so bekommt man unten das Intervall des großen Tones $\frac{9}{8}$, und oben das Intervall des kleinen $\frac{10}{9}$.

Es läßt sich hieraus muthmaßen, daß die in dem heutigen diatonischen System vorkommenden Intervalle des großen und kleinen Tones, der großen und der kleinen Terz, aus dieser Theilung der Intervalle in das System gekommen seyen. Diese beyden Terzen waren den Alten unbekannt.

Harpeggio.
(Musik.)

So nennt man das Anschlagen der Harmonie oder des Accords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, sondern nach einander, aber doch schnell hinter einander angegeben werden. Es ist ohne Zweifel von den Geigen Instrumenten entstanden, obgleich der Name anzuzeigen scheinet, daß es seinen Ursprung von der Harpfe habe.

Auf einem Geigen Instrument kann man nicht wol mehr, als zwey Töne zugleich hören lassen. Wenn also eine Baßgeige nicht blos den Baßton, sondern die ganze Harmonie zur Begleitung angeben soll, so muß sie es durch Harpeggiren thun.

Da man gefunden hat, daß das Harpeggio bisweilen von angenehmer Würkung ist, so hat man es auch da, wo es nicht nothwendig wäre, nämlich auf dem Clavier und Orgeln eingeführt. Es kann auch da, wo die Harmonie nicht deutlich genug seyn möchte, von guter Würkung seyn. Aber durch das unzeitige Harpeggiren kann auch die Melodie verdunkelt werden. Der Begleiter muß sehr genau darauf Acht haben, daß er der Melodie von ihrer hervorstechenden Kraft nichts benehme; also kann er diese Manier nur da anbringen, wo die Harmonie die vorzüglichste Würkung hat. Man macht auch ganze Stüke, oder doch lange Paßagen Harpeggirend. Einige nennen sie Harpeggitauren. Davon handelt Heinichen weitläuftig. (*)

(*) In seiner Anweisung zum Generalbaß im 31 u. f. §§ d. VI Cap.

Hart.
(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort verschiedentlich in der Sprache der Kunst um gewisse Fehler damit auszudrüken. Ueberhaupt scheinet es den Mangel der völligen Verbindung zwischen zwey auf einander folgenden Vorstellungen auszudruken. Was das Rauhe oder Holprige eines Weges macht, das verursachet das Harte in allen Arten der Vorstellungen. Es ist also das Gegentheil des Sanften, in dem alles ohne die geringste Unterbrechung, ohne den kleinesten Sprung, zusammen hängt. Hart wird die Vorstellung durch wiederholte kleine Unterbrechungen, da man die auf einander folgenden Begriffe gleichsam an einander zwingen muß. So ist ein Wort dem Klange nach hart, wenn es aus Buchstaben besteht, die eine plötzliche und etwas schweere Verändrung der Gliedmaaßen der Aussprach erfodern,

und sanft oder weich, wenn diese Veränderung leicht und zusammenhangend ist. Es ist aber nöthig, daß der Begriff des Harten für die verschiedenen Zweyge der Kunst besonders entwikelt werde.

Die Töne können auf mehr als einerley Weise hart seyn. Ein Wort wird durch Zusammenstellung solcher Buchstaben hart, die nicht an einander passen, wovon man in dem Worte Hart selbst ein Beyspiel hat, da die Buchstaben r und t diese Härte verursachen. Es ist nicht möglich durch eine sanfte oder allmählige Veränderung in der Bewegung der Zunge von r unmittelbar auf t zukommen; der Uebergang geschieht plötzlich und dadurch wird die Aussprach hart. Man empfindet hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, den Mangel des Zusammenhanges; denn diejenigen, die nicht gewohnt sind ein solches Wort auszusprechen, setzen allemal ein mehr oder weniger merkliches stummes e dazwischen, als wenn man Haret geschrieben hätte. Wo dergleichen gezwungene und plötzliche Veränderungen der Gliedmaaßen der Sprach ofte vorkommen, da wird der Ton der Rede hart; hingegen ist sie weich, wo die Buchstaben gleichsam in einander fließen, so daß der Gang der Rede etwas stätiges hat.

Eine andre Ursach der Härte entsteht aus einigen Fehlern gegen die Prosodie, da man die Wörter ihrem natürlichen Klange zuwider in das Metrum bringet. Denn da muß man sich schnell zwingen das Kürzere länger, und das Tiefere höher auszusprechen, als man würde gethan haben, wenn man dem gewöhnlichen Gange der Sprache, den man, noch ehe die Wörter ausgesprochen werden, fühlet, würde gefolget seyn.

In der Musik entsteht das Harte aus dem Unharmonischen der Töne, es sey daß sie zugleich, oder hinter einander gehört werden. Die unharmonischen Fortschreitungen, wovon anderswo gesprochen worden (*), sind hart, weil die Kehle plötzlich sich, gegen den natürlichen Zusammenhang der Bewegung, bilden muß. In der Harmonie sind unvorbereitete und unaufgelößte, auch sonst alle die gewöhnlichen Verhältnisse überschreitende Dissonanzen, hart, weil auch da das Gehör gegen die Erwartung eine plötzliche Veränderung empfindet. So ist auch die Modulation hart, wenn die Uebergänge von einem Ton in einen andern, ohne die Veranstaltungen geschehen, die den genauen Zusammenhang zwischen die Töne bringen.

(*) S. Fortschreitung. Unharmonisch.

In den zeichnenden Künsten, besonders in der Mahlerey entsteht das Harte vornehmlich aus dem Mangel der Harmonie (*) so wol in Farben, als in Zeichnung. Selbst da, wo ein Gegenstand gegen die andern nothwendig abstechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie statt haben kann, entsteht eine Härte, wenn dieses Abstechen zu plötzlich oder zu stark ist. Der Mahler setzet in den verschiedenen Gründen des Gemähldes Gegenstände neben einander, die durch ihr Abstechen die Haltung und die verhältnismäßige Entfernung der Gründe bewürken sollen. Aber dieses Abstechen kann zu stark und übertrieben seyn; alsdann wird das Gemählde hart.

(*) S. Harmonie in d. Mahlerey.

Je entfernter ein Gegenstand ist, je unbestimmter oder ungewisser werden die Umrisse, die seine Form bestimmen; und diese Ungewißheit betrifft auch die Farben, die Lichter und die Schatten. Wenn der Mahler diese Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, so wird er hart. Durch genaue Beobachtung dessen, was zur Haltung und zur Harmonie gehöret, wird das Harte vermieden. Es kömmt hiebey ungemein viel auf die Stärke des Lichts an: bey ganz starkem Lichte wird alles härter und bey gedämpftem Lichte weicher. Am schweeresten ist es also das Harte bey starkem Lichte zu vermeiden, weil sich da die Schatten hart abschneiden. Ohne die höchste Nothwendigkeit muß der Mahler keinen Gegenstand wählen, der bey hellem Himmel von der Sonne beleuchtet wird, und ein gedämpftes Licht ist überhaupt dem strengen allezeit vorzuziehen.

Auch in Vorstellungen, die nicht in die Sinnen fallen, kann das Harte vorkommen. Man nennt eine Metapher hart, wenn das Bild schweer an das Gegenbild paßt. Homer schreibet der Cicada ὄπα λειριόεσσαν, einen Lilienton zu. (*) Dieses scheinet uns hart, weil wir den Zusammenhang zwischen dem Bild und dem Gegenbilde schweerlich entdeken. Diejenigen aber, denen das Wort λειριοεις, in der metaphorischen Bedeutung lieblich, geläufig war, fanden keine Härte in der homerischen Metapher.

(*) Il. γ. 152.

Das Harte muß nicht nur deswegen vermieden werden, weil es die Werke der Kunst unangenehm, und die Vorstellungen holperig macht; sondern noch mehr darum, weil es überhaupt den Eindruk schwächt. Wenn ein Gegenstand seine volle Kraft auf das Gemüth haben soll, so leidet die Aufmerksamkeit auch nicht

nicht die geringste Zerstreuung; die Würksamkeit der Seele muß ganz und vollständig auf ihm vereiniget seyn; denn durch die Zerstreuung der Gedanken wird der Eindruk sehr merklich geschwächet. Wenn wir uns an das Harte stoßen, so wird ein Theil der Aufmerksamkeit von der innern Natur des Gegenstandes auf sein Aeusserliches gerichtet, und dadurch verliehret er einen Theil seiner Kraft. Ein Werk der Kunst würket nur alsdenn alles, was es würken kann, wenn wir es so völlig allein gegenwärtig haben, wie ein in Gedanken vertiefter Mensch, der von dem, was um ihn ist, nichts sieht und höret, seine Gedanken gegenwärtig hat. Eine sanft fliessende und wolklingende Rede wieget das Ohr in einen leichten Schlaf ein, der alle Zerstreuung hemmet, und alsdenn ist die Aufmerksamkeit blos auf die Gedanken gerichtet. So bald die Rede hart oder holperig wird, so wacht das Ohr auf, hört mehr auf den blossen Klang, als auf den Sinn der Worte, und dadurch wird der Eindruk geschwächt. Und so geht es auch in andern Fällen. Wenn man also dem Künstler die äusserste Sorgfalt empfiehlt, auch die geringsten Flecken auszuwischen, so geschieht es nicht aus Wollust, oder darum, daß wir gerne das höchste Vergnügen daran haben wollen; sondern aus einer höhern Absicht, damit wir die Kraft des Werks ganz empfinden. Dieses wird verständlicher werden, wenn man hier die Anmerkungen wiederholt, die an einem andern Orte von der Einförmigkeit sind gemacht worden. (*)

(*) S. Einförmigkeit.

Hauptgesims.

(Baukunst.)

Dieses Wort wird oft in der Bedeutung genommen, die wir dem Wort Gebälk gegeben haben (*), ob es gleich in dem genauesten Sinn blos von dem obersten Theil desselben, oder dem Kranz sollte gebraucht werden. Denn ein Gesims ist allemal etwas hervorstehendes, das zur Bedekung und zur Begränzung dienet, folglich ist das Hauptgesims das Gesims des ganzen Gebäudes, zum Unterschied der kleinern Gesimse, die über einzelen Theilen desselben stehen.

(*) S. Gebälk.

Die Hauptgesimse werden auf dreyerley Art gemacht; 1. Als vollständige Gebälke, mit Unterbalken, Fries und Kranz; 2. Mit bloßem Unterbalken und Kranz, ohne Fries, welches französisch corniche architravée genennt wird, oder mit bloßem Fries und Kranz ohne Unterbalken. 3. Ohne Unterbalken und Fries mit einem bloßen Kranz. Die erste Art ist also ein würkliches Gebälk. Die zweyte Art muß nie gebraucht werden, wo Säulen oder Pilaster sind; weil da, so wol der Unterbalken, als der Fries, ganz wesentliche Theile sind. (*) Aber an gemeinen Häusern, wo weder Säulen noch Pilaster sind, wird der Unterbalken natürlicher Weise, als etwas, wozu kein Grund vorhanden ist, weggelassen. In ganz gemeinen Häusern kann die dritte Art gebraucht werden; alsdenn wird das Hauptgesims blos ein Kranz, wodurch das ganze Gebäude sein oberes End bekömmt. (*)

(*) S. Gebälk.

(*) S. Ganz. End.

Hauptnote.

(Musik.)

So nennt man insgemein in den oberen Stimmen von mehrern, zu einem Grundton angeschlagenen, Noten, diejenigen, welche würklich zum Accord des Baßtones gehören und die Harmonie bestimmen, um sie von den blos durchgehenden zu unterscheiden: im Baß sind es diejenigen, auf welche bey der Begleitung eine besondere Harmonie angeschlagen wird. In diesem Sinn ist jede Note, die nicht durchgehend ist, (*) eine Hauptnote. Man kann aber auch in der Melodie von mehrern hinter einander folgenden, und in der Harmonie von mehrern zugleich anzuschlagenden Noten, diejenigen die Hauptnoten nennen, welche die vornehmsten sind; die dem Gesang, oder der Harmonie den größten Nachdruk geben, da die andern entweder blos zur Ausfüllung, oder zur Zierlichkeit dienen. In der Melodie sind die Noten, worauf der Accent liegt, und die auf die guten Zeiten des Takts kommen, Hauptnoten, die mit mehr Nachdruk müssen angeschlagen werden, als die andern. Es ist eine wesentliche Regel für den guten Vortrag des Gesanges, daß die Hauptnoten der Melodie gegen die andern gehörig abstechen, und durch Zierrathen nicht verdunkelt werden müssen.

(*) S. Durchgang.

In der Harmonie ist von den verschiedenen zum Accord gehörigen Tönen der obern Stimmen, der der vornehmste, der die Harmonie hauptsächlich bestimmt, und er liegt insgemein in der Hauptstimme, die den Gesang hat, oder, wenn mehrere Hauptstimmen sind, insgemein in der obersten Stimme. Auf die Note, die diesen Ton bezeichnet, muß der Begleiter genau Acht haben, damit er sie in der Begleitung niemal verdunkele. Es kommen hiebey sehr

sehr vielerley Fälle vor, wozu eine feine Beurtheilung nöthig ist. Darüber kann der Begleiter in Hr. Bachs zweyten Theil der Anleitung zur wahren Kunst das Clavier zu spielen den besten Unterricht finden.

Hauptsatz.
(Musik.)

Ist in einem Tonstük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, sondern durch das ganze Tonstük ofte, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das Thema genennt; und Mattheson vergleicht ihn nicht ganz unrecht mit dem Text einer Predigt, der in wenig Worten das enthalten muß, was in der Abhandlung ausführlicher entwikelt wird.

Die Musik ist eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruk allezeit kurz ist, weil die Empfindung an sich selbst etwas einfaches ist, das sich durch wenig Aeusserungen an den Tag leget. Deswegen kann ein sehr kurzer melodischer Satz, von zwey, drey oder vier Takten eine Empfindung so bestimmt und richtig ausdruken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszustand der singenden Person daraus erkennt. Wenn also ein Tonstük nichts anderes zur Absicht hätte, als eine Empfindung bestimmt an den Tag zu legen, so wär ein solcher kurzer Satz, wenn er glüklich ausgedacht wäre, dazu hinlänglich. Aber dieses ist nicht die Absicht der Musik; sie soll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demselben Gemüthszustande zu unterhalten. Dieses kann durch bloße Wiederholung desselben Satzes, so fürtreflich er sonst ist, nicht geschehen; weil die Wiederholung derselben Sache langweilig ist und die Aufmerksamkeit gleich zu Boden schlägt. Also mußte man eine Art des Gesanges erfinden, in welchem ein und eben dieselbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verschiedenen Modificationen, so ofte konnte wiederholt werden, bis sie den gehörigen Eindruk gemacht haben würde.

Daher ist die Form der meisten in der heutigen Musik üblichen Tonstüke entstanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Hauptheile nur eine kurze, dem Ausdruk der Empfindung angemessene Periode, als der Hauptsatz zum Grund gelegt wird; daß dieser Hauptsatz durch kleinere Zwischengedanken die sich zu ihm schiken, unterstützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptsatz mit diesen Zwischengedanken in verschiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodischen Verändrungen, die dem Hauptausdruk angemessen sind, so ofte wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen ist, und dieselbe gleichsam von allen Seiten her empfunden hat.

Bey allen diesen Stüken macht der Hauptsatz immer das Wesentlichste der ganzen Sach aus: seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmaks und der Kunst. Ist der Tonsetzer in dem Hauptsatz nicht glüklich gewesen, so kann er, wenn er sonst die Kunst wol versteht, ein sehr regelmäßiges und sehr künstliches, auch vollkommen wolklingendes Stük machen; aber es wird ihm an der wahren Kraft, dauerhafte Empfindungen zu erweken, fehlen.

Die vornehmste Eigenschaft des Hauptsatzes ist eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verständlichkeit des Ausdruks, so daß der, welcher den Hauptsatz gehört hat, ohne Ungewißheit so gleich diese Sprache des Herzens verstehe, oder sich in die Empfindung dessen, der singet, setzen könne. Ist die Empfindung nicht völlig bestimmt und verständlich, so kann das Stük nie ein ganz vollkommenes Tonstük werden, wenn es auch von dem ersten Tonsetzer der Welt ausgeführt würde. Diese Verständlichkeit hängt so wol von dem Gesang oder der melodischen Fortschreitung, als von der Bewegung und dem Takt ab, und ist, wie gesagt, gänzlich das Werk des Genies, zu dessen Erfindung keine Regel kann gegeben werden.

Indessen ist das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptsatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunst muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenschaften, die nicht unmittelbar zum Verstand des Ausdruks gehören, hangen eigentlich von der Kunst ab. Der Hauptsatz muß eine gewisse Länge haben: ist er zu kurz, so verträgt er die nöthigen Veränderungen und die zu den Wiederholungen erfoderliche Mannigfaltigkeit der Wendungen nicht; ist er zu lang, so bleibet er im Ganzen nicht deutlich genug im Gedächtnis. Er kann also in geschwinder Bewegung nicht wol unter zwey, und in langsamer Bewegung nicht wol über vier Takte seyn.

seyn. Hat der Tonsetzer einen Gedanken von sehr verständlichem Ausdruk gefunden, so muß er ihm, in Absicht auf die Länge, die gehörige Ausdähnung oder Einschränkung zu geben wissen. Bey längern Hauptsätzen, die aus mehrern kleinen Einschnitten bestehen, muß er sehr sorgfältig seyn, den genauesten Zusammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptsatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zusammengesetzt sey: man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgetragen ist. Hiezu gehört also Kunst und Ueberlegung.

Ferner müssen schon in dem Hauptsatz die Gelegenheiten liegen, die kleinen Zwischensätze anzubringen, wodurch die schönste Abwechslung im Gesang erhalten wird. Diese Zwischensätze kommen insgemein auf die kleinen Ruhepunkte, oder auf etwas anhaltende Töne des Hauptsatzes, und müssen die Empfindung näher und genauer bezeichnen. Darum muß der Hauptsatz die Empfindung nur im Ganzen und überhaupt schildern und Gelegenheit geben, daß die feinere Auszeichnung könne dazwischen gesetzt werden, und daß dieses mit der gehörigen Abwechslung geschehen könne, ohne daß die Einheit des Rhythmus das geringste dabey leide.

Diese Zwischensätze treten bisweilen erst am Ende des Hauptsatzes ein. Also gehört auch da Kunst dazu, daß bey den hernach folgenden Wiederholungen alles in eine natürliche und leichte Verbindung könne gebracht werden.

Wer blos für Instrumente setzt, findet hierin weniger Schwierigkeit, als wo über einen Text componirt wird. Denn hier muß alles, die Bewegung und die Länge des Satzes, die kleinen Einschnitte oder Ruhepunkte, genau mit der Versart übereinstimmen, welches ofte nicht geringe Schwierigkeiten macht.

Man siehet hieraus, daß außer dem natürlichen Genie viel Geschmak, Kunst und Erfahrung zur Erfindung und Behandlung des Hauptsatzes erfodert werde. Es ist deswegen ein großer Mangel in der Theorie der Musik, daß man so gar wenig über diese wichtige Materie angemerkt findet. Man muß darum auch hierin, wie in verschiedenen andern Dingen dem guten Mattheson Dank wissen, daß er darüber wenigstens einen Versuch gemacht hat (†); ob er gleich nicht der Mann war, diese Materie nach Verdienst abzuhandeln. Es würde von großem Nutzen seyn, wenn ein feiner Kenner aus den Tonstüken der grösten Meister die schönsten Hauptsätze aufsuchen, und darin das, was der Kunst und dem Geschmak zugehört, anzeigen und entwikeln würde. Denn in Sachen, worüber man keine bestimmte Regeln geben kann, dienen vollkommene Beyspiele anstatt der Regeln.

(†) In seinem vollkommenen Capellmeister, wo er im II Theil in einem eigenen Abschnitt von der melodischen Erfindung handelt. Man wird darin unter viel pedantischem Zeug manche sehr gute und auch einige wichtige Anmerkungen antreffen.

Hauptton.

(Musik.)

Ist in längern Tonstüken, in welchen der Gesang durch verschiedene Töne hindurch geführt wird, derjenige Ton, der vorzüglich darin herrscht, und in welchem das Stük anfängt und sich auch endiget. Es ist anderswo (*) gezeiget worden, daß jeder Ton seinen Charakter habe, und daß ein geübter Setzer nach dem Affekt oder nach dem Charakter, den das Stük haben soll, den Ton wählen müsse, der sich dazu am vorzüglichsten schiket.

(*) S. Ton.

Von diesem Hauptton muß das Gehör gleich anfangs eingenommen werden, und erst, wenn dieses geschehen ist, wird der Gesang durch eine gute Modulation allmählig in andre Töne herüber geführt, die man Nebentöne nennen kann, zulezt aber wieder in den Hauptton zurükgebracht, in welchem das ganze Stük geschlossen wird.

Es ist eine nothwendige Regel der guten Modulation, daß der Hauptton nicht ganz aus dem Gehör komme, oder, wenn es geschieht, daß das Gefühl desselben von Zeit zu Zeit wieder erneuert werde. Denn da ein Tonstük durchaus denselben Charakter behalten muß, zu dessen Bezeichnung der Hauptton das seinige beyträgt, so könnte diese Einheit des Charakters nicht erhalten werden, wenn dieser Ton aus dem Gehör ganz ausgelöscht würde. Man mag also in der Modulation ausschweifen, so weit man will, so muß man immer von Zeit zu Zeit den Hauptton wieder berühren, damit bey der Mannigfaltigkeit, die durch die Modulation entsteht, die Einheit beybehalten werde. Wollte man ein Stük so setzen, daß man sich in jedem neuen Ton, dahin man aus-ge-

gewichen ist, eben so lang aufhielte, als anfänglich in dem Hauptton geschehen ist, so würde eigentlich das ganze Stük gar keinen Hauptton haben. Daher sind die vornehmsten Regeln der Modulation entstanden, insonderheit diejenigen, die bestimmen, wie lange man sich in jedem Ton, dahin man ausgewichen ist, nach dem Grade seiner Verwandschaft mit dem Hauptton, aufhalten könne, und diejenigen, welche das Ausweichen aus Nebentönen betreffen, welche Regeln an einem andern Orte angezeiget worden sind. (*)

(*) Art. Ausweichung. S. 120.

Es geschieht zwar bisweilen in ganz langen Stüken, daß man einen Ton, in welchen man von dem Hauptton ausgewichen ist, auch wieder als den Hauptton ansieht; und durch dieses Mittel kann man schnell auf sehr entfernte Töne kommen, wie an einem andern Orte deutlich gezeiget wird. (*) Dieses geschieht aber nur auf eine kurze Zeit und gleichsam im Vorbeygehen. Wenn man also von der Modulation die Regel antrifft, daß in gewissen Fällen ein Nebenton an die Stelle des Haupttones soll gesetzt werden, so ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn man nun von diesem Ton aus die Modulation eben so wieder ausführen soll, wie es von dem Hauptton aus geschehen ist; sondern diese Regel dienet blos dazu, daß man den Weg finde, schnell auf Harmonien zu kommen, die dem Hauptton völlig fremd sind. Daher aber hat man immer die Vorsicht nöthig, daß man eben so schnell von solchen fremden Harmonien wieder gegen den Hauptton zurüke kehre.

(*) S. Art. Modulation.

Haus.

Ein Gebäude, welches zur Wohnung einer Privatfamilie bestimmt ist, und insgemein ein Wohnhaus genennt wird. Es ist von dem Pallast darin unterschieden, daß es kleiner, weniger prächtig ist, und keines besonderen Charakters bedarf.

Diejenigen, die über die Baukunst schreiben, versäumen insgemein am meisten, von dem Bau guter Wohnhäuser nöthigen Unterricht zu geben, indem sie hauptsächlich ihr Augenmerk auf Palläste und öffentliche Gebäude richten. Wir wollen einem angehenden Baumeister durch die hier zumachenden Anmerkungen Gelegenheit geben, seine Aufmerksamkeit zu vollkommener Einrichtung der Wohnhäuser zu schärfen.

Damit er die Bequämlichkeit, Annehmlichkeit und das gute Ansehen des Hauses zugleich erreiche, muß er allemal folgende Dinge in reife Ueberlegung nehmen. Zuerst den Stand und die Lebensart dessen, der bauen will; weil die Erfindung und Anordnung des Hauses lediglich davon abhängt. Bey dieser Ueberlegung setze er fest, wie viel Plaz jede Classe der Bewohner des Hauses nöthig hat: der Herr des Hauses, seine Gemahlin, seine Kinder, die Bedienten des Hauses. Dieses bestimmt also die Menge und Größe der Zimmer. Ferner muß ihm die Erwägung oben gedachter Umstände die Richtschnur zur Anordnung oder Vertheilung der Zimmer an die Hand geben; denn aus dem Zustand der Familie muß er beurtheilen, wie fern die Absonderung oder nähere Verbindung der Zimmer nothwendig ist. Wo z. E. viel Bediente in einem Hause sind, die unter der Aufsicht eines Haushofmeisters stehen, da werden die Wohnungen derselben abgesondert, und nur für wenige Bediente, die der Herrschaft beständig zur Hand seyn müssen, werden einige kleine Zimmer, nahe an den Herrschaftlichen angelegt. Sind in dem Hause nur wenige einzele Bediente unter der unmittelbaren Aufsicht der Herrschaft, so erfodert dieses schon eine andre Einrichtung. Eben so muß der Herr des Hauses, nach Beschaffenheit seiner Geschäfte oder seiner Lebensart, außer seinem eigentlichen Wohnzimmer mehr oder weniger andre Zimmer haben, und dieselben müssen von den Zimmern der Frauen des Hauses entweder abgesondert, oder mit denselben verbunden seyn. Auf gleiche Weise muß er jeden besondern Umstand aus dem, was dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers zukömmt, genau überlegen. Wenn er nicht auf einmal alles, was dazu gehört, deutlich vor Augen hat, so ist es nicht möglich den künftigen Bewohnern des Hauses alle Bequämlichkeiten zu verschaffen. Denn der Baumeister, der sich blos überhaupt vorsetzt, ein gutes Haus von einer gewissen Anzahl Zimmern zu bauen, und dem Besitzer hernach zu überlassen, wie er sich darin einrichten will, wird nie etwas vollkommenes herausbringen. Die Einrichtung muß vorher genau auf die Umstände und die Bedürfnisse der künftigen Bewohner desselben abgepaßt werden, und bey der ersten Anlage, muß bey jedem einzeln Theile der künftige Gebrauch desselben schon ausgemacht seyn. Zum wenigsten ist dieses die einzige Art etwas Vollkommenes zu machen

chen. Darum muß ein Baumeister nicht blos das, was seiner Kunst eigen ist, verstehen, sondern überhaupt ein Mann von Verstand und reifer Beurtheilung seyn, der zugleich die Welt und die Lebensart aller Menschen, von welchem Stande sie seyen, genau kennet. Ein unverständiger, oder ein leichtsinniger und ausschweifender Baumeister kann Gelegenheit zu mancher Unordnung in der Lebensart geben, und ein ganz vernünftiger hingegen kann viel zu einer vernünftigen und ordentlichen Lebensart beytragen. Es gehört also mehr dazu, als die Säulenordnungen, oder eine regelmäßige Fassade zeichnen zu können.

Wo es irgend angeht, so thut man wol, wenn die Häuser, deren künftige Besitzer ihres Vermögens halber auf die vornehmsten Gemächlichkeiten des Lebens sehen, so angelegt werden, daß der erste Boden 3 bis 4 Fuß über die Erde zu liegen kömmt, wodurch man, außer guten hellen Kellern, schöne halb unterirrdische Kammern und Küchen zum Gebrauch der Hauswirthschaft bekömmt.

Die Tiefe solcher Häuser wird am besten von 48 bis 56 Fuß genommen, damit die Hauptzimmer eine ansehnliche Tiefe bekommen, und in andern Zimmern Alcoven, und wo Licht von den Seiten zu haben ist, kleine Cammern für Bediente, die man zur Hand haben will, und für andre Bequämlichkeiten, können angebracht werden. Auch giebt dieses in etwas großen Häusern zu Nebentreppen die schönste Gelegenheit. Die meisten neueren Häuser in Berlin haben den Fehler, daß sie nicht tief genug sind, indem sie nur 44 bis 45 Fuß haben, einige gar noch weniger.

Häuser, die nur für eine Familie gebauet werden und dabey eine hinlängliche Breite haben, bekommen das beste Ansehen, wenn sie einen hohen Fuß von 5 bis 6 Schuhen, hernach eine Ordnung von Pilastern oder Säulen, mit einem Hauptstok und einer Attique darüber haben.

Bey der merklichen Erhöhung des untersten Bodens über der Erde zeiget sich oft die Schwierigkeit wegen der Einfahrt durch das Haus in den Hof. Denn wo man nicht etwa eine Seite frey hat, an welcher die Durchfahrt kann angelegt werden, so bleibt kein anderes Mittel übrig, als dieselbe auf der rechten oder linken Seite der Fassade anzubringen, wodurch aber meistentheils sehr gegen die Symmetrie angestoßen wird, wie man in Berlin sehr häufig sehen kann.

Die gute oder schlechte Bauart gemeiner Wohnhäuser in einer Stadt kann einen merklichen Einfluß auf den Charakter und die Denkungsart der Einwohner haben, und das, was wir im Artikel Baukunst überhaupt angemerkt haben, kann auf die Wohnhäuser insbesonder angewendet werden. Es ist nicht unter der Würde eines Regenten dafür zu sorgen, daß auch der gemeine Mann ordentlich und bequäm wohne, und von außen, wenn er durch die Straßen geht, nichts sehe, das einen offenbaren Mangel an Ueberlegung anzeige, oder das die Vorstellungen von Unordnung und Unverstand so geläufig mache, daß man sich, weil sie gar zu ofte vorkommen, zulezt daran gewöhne, und sie nicht mehr beleidigend finde.

Held.

(Dichtkunst.)

Die Hauptperson des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulysses in der Odyssee, Aeneas in der Aeneis. Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama. Der Held ist also der, welcher in der Handlung die Hauptrole hat, auf den das meiste ankömmt und der alles belebt, der so wol an der Handlung, als am Ausgang derselben das größte Intresse hat.

Darum muß der Held des Stüks eine wichtige Person seyn, deren Gemüthscharakter sich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerksamkeit gleich von Anfang des Gedichts gereizt werde, ist es gut, wenn er eine in der Geschichte berühmte Person ist, von deren Charakter uns die Hauptzüge schon bekannt genug sind. Wäre dieses nicht, so würde der Dichter Mühe haben seinen Helden gleich von Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen. Einige Kunstrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Personen sich nicht schiken, Helden der Epopee oder des Drama zu seyn. Lord Shaftesbury behauptet so gar, daß ein solcher Held für die Poesie das größte Ungeheuer wäre. (*) Man muß sich aber durch das Ansehen dieses scharfsinnigen Mannes nicht verführen lassen. Warum sollte der sterbende Sokrates (und wo ist wol jemals ein vollkommnerer Mann, als dieser gewesen) als Held des Trauerspiels eine ungeheure Figur machen? Und wem ist Leonidas in Glovers Epopöe

(*) Charackteristiks T. III. S. 262.

pöe, oder Codrus in dem Trauerspiel des Kroneks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird sagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeschylus eine abgeschmakte Person sey? Für einen so feinen Kenner, als der Lord unstreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht seine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unsre Moralisten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey standhaft leidender Mann, selbst für die Götter ein erhabener Gegenstand sey. Wenn dieses auch übertrieben ist, so können doch Menschen einen solchen Mann groß und intressant finden, und also ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu sehen. Ist es denn eben so nothwendig, daß man in der Epopöe, oder im Trauerspiel, immer durch die Heftigkeit der Leidenschaften erschüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrschende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

Aber so viel ist gewiß, daß es unendlich schweerer ist einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer so intressanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenschaften aufgebrachten; so wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenschaften, als eine stille Größe der Seele ausdrüken kann.

Heldengedicht.

Wenn gleich dieser Name nach seiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epischen Gedichte zukömmt, darin Heldenthaten erzählt werden, so kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmste der Gattung ist, aus dessen Nachahmung die anderen Arten der Epopöe entstanden sind.

Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darin, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung, oder Begebenheit, umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darin, es betreffe die Personen, oder andre Sachen, ausführlich schildert und gleichsam vor Augen legt.

Man kann sich den natürlichen Ursprung und den wahren Charakter dieses Gedichtes am leichtesten vorstellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Lesen einer merkwürdigen Geschicht empfindet. Der Mensch ist von Natur geneigt grossen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn intressirt, so bestimmt und so lebhaft zu fassen, als es ihm möglich ist. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwikelt ist, so sucht er das Wesentlichste davon sich in einer solchen Ordnung vorzustellen, daß er das Ganze auf einmal am leichtesten übersehen könne. Er ist mit der Erzählung des Geschichtschreibers nicht zufrieden, sondern denkt Umstände hinzu, wie er sie zu sehen wünscht; und seine Einbildungskraft leihet den Personen und Sachen Gestalt und Farbe. Er selbst stellt sich dahin, wo er die merkwürdigsten Personen ganz nahe zu sehen glaubt, wo er Stellungen, Gebehrden und die Gesichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören und jedes Wort verstehen kann. Wo die Personen nicht reden, sucht er aus ihren Minen ihre Gedanken zu erkennen; er setzet sich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruk, jede Empfindung, den die Sachen auf sie machen, auch zu fühlen. Also geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenschaften und in alle Arten der Gemüthsfassung, die die Umstände mit sich bringen; sich selbst vergißt er einigermaaßen dabey, und ist ganz von dem eingenommen, was er sieht und hört.

Dieses ist das Betragen eines jeden empfindsamen Menschen, so oft er sich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder selbst gesehen hat, wieder erinnert, um die Eindrüke, die sie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu geniessen. Wenn er selbst den Verlauf der Sachen andern erzählet, so nihmt sein Ton und sein Ausdruk das Gepräg seiner Empfindung an, und er begnüget sich nicht, wie der Geschichtschreiber, blos zu erzählen, sondern versucht alles so zu schildern, wie er es zu sehen, und so auszudrüken, wie er es zu hören, sich bemühet. Aus diesem, jedem lebhaften Menschen natürlichen Hange merkwürdige Begebenheiten mit seinen Zusätzen, Schilderungen, und besonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müssen wir den Ursprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunst würde ein empfindsamer und dabey sehr beredter Mensch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und so mögen die ältesten Heldengedichte der Barden gewesen seyn: kömmt noch Ueberlegung und Kunst hinzu, so bekömmt die Erzählung einen fei-

mern Ton und mehr Wolklang; das ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältnisse gegen einander, und alles, was zu mehrerem Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geschmak noch hineingebracht, und so entsteht die künstliche Epopöe, welche aus der natürlichen Erzählung eben so entstanden ist, wie die künstlichen Gebäude, aus den, einigermaaßen natürlichen, Hütten. (*) Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung selbst an die Hand giebt, ist das hinzugekommen, was ein überlegtes Nachdenken, und ein verfeinerter Geschmak, zur Verschönerung der Sachen zu erfinden vermögen. Wer also eine gründliche Theorie des Heldengedichts schreiben wollte, müßte eben so, wie der, welcher die Theorie der Baukunst fest zu setzen vornähme, zuerst auf das Nothwendige oder Natürliche darin sehen, was der Kunst vorher gegangen ist, und hernach auf das, was die Kunst zur Vervollkommnung der ersten natürlichen Versuche hinzuthun kann. (*)

(*) S. Gebälk.

(*) Man kann hier das wiederholen, was im Artikel Dichtkunst auf der 253 Seite angemerkt worden.

Aber so sind die Kunstrichter nicht zu Werke gegangen. Aristoteles, einer der ersten, fand Homers Heldengedichte vollkommen schön, und setzte sie deswegen zu Mustern ein, ohne zu bedenken, was darin nothwendig und natürlich, und was zufällig ist. Auch die Kunstrichter, die nach ihm die Beschaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darin, durch Regeln fest zu setzen sich bemühet haben, sind selten bis auf den ersten Grund der Sachen gegangen. Daher ist dieser Theil der Poetik, so wie mancher andre, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falschen Regeln und Vorschriften überhäuft worden.

Wir wollen jener Spuhr der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Wesentliche des Heldengedichts zu entdeken. Wenn wir errathen können, wie die ersten autoschediasmatischen (*) Heldengesänge entstanden und wie sie beschaffen gewesen sind, so wird sich auch daraus abnehmen lassen, wie der Geschmak und die Ueberlegung solche rohe Versuche allmählig verfeinert und zur Vollkommenheit gebracht habe.

(*) Aristoteles nennt alle Versuche des noch rohen Genies Autoschediasmata.

Der erste Keim zum Heldengedicht liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung gesehen hat, wieder zu erzählen, die verschiedenen Eindrüke derselben in uns selbst zu erneuern, und in andern zu erweken. Männer, die gemeinschaftlich etwas Merkwürdiges ausgeführt haben, kommen selten zusammen, ohne davon zu sprechen. Jeder erzählt den Theil der Geschichte, der ihn am meisten gerühret, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlaßet dieses öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, besonders aber glüklich verrichteter Thaten.

Bey solchen Feyerlichkeiten sind die Gemüther schon zum voraus erhitzt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die selbst an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, sehr umständlich und durch lebhafte Schilderungen der Personen und Sachen, das, dessen sie sich erinnern. Es ist höchst wahrscheinlich und zum Theil historisch gewiß, daß bey verschiedenen Völkern das Andenken großer Begebenheiten durch eine lange Reyhe von Menschenaltern hindurch, alljährlich durch öffentliche Feste gefeyert worden. Wenn bey solchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, so werden zum Erzählen der Sachen diejenigen aufgetreten, oder von der Versammlung aufgefodert worden seyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigsten gehalten wurden, sehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieses mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu geniessen, als Sprecher öffentlich aufgefodert zu werden, sich in solchen epischen Versuchen werden geübet haben, und daß man allmählig angefangen die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunst zu treiben. So entstuhnd vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach die Dichter entstanden sind, so wie von den ältesten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptsächlich auf die Erwekung lebhafter Empfindungen abgesehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Musik, und so gar das bloße Geräusch hat, die Empfindung zu unterstützen, so wird man es ganz wahrscheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Musik unterstützt worden; da ohne dem auch die rohesten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Musik begleiten. Daher ist denn das Metrische in der Erzählung entstanden.

Hier-

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die ersten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimischer Heldenthaten gewesen, die bey öffentlichen Versammlungen mehr abgesungen, als blos erzählt worden; daß der Inhalt allemal schon bekannte Thaten gewesen, die nicht zum historischen Andenken genau erzählt, sondern zur Erwekung lebhafter Empfindungen und zur Einpflanzung starker Nationalgesinnungen, auf das lebhafteste geschildert worden. Also kam es dabey weniger auf eine leichte Entwiklung des Fadens der Geschichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am stärksten auf die Empfindung würken. Vornehmlich aber mußten die Hauptpersonen, die Helden des Gesanges, so vollkommen, als möglich geschildert werden, daß jeder Zuhörer sie in ihren wichtigsten Thaten gleichsam vor sich zu sehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurd, zum Inhalt seines Gesanges nehmen; denn die Feste wurden nur zum Andenken solcher einzeler Thaten gefeyert. Also waren diese Lieder nicht historische Gesänge, die eine Reyhe verschiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten sie nicht sehr lang seyn, weil sie auf einmal mußten abgesungen werden.

So viel läßt sich durch Muthmaßungen von der ursprünglichen Beschaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunst zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht, entstanden ist.

Der Kunstrichter, der dem epischen Dichter rathen will, muß auf den Ursprung und auf die Originalform dieser Dichtungsart zurüke sehen, damit er in seinen Urtheilen einen Leitfaden habe; sonst läuft er Gefahr ihn ohne Noth einzuschränken und ihm Regeln, als nothwendig vorzuschreiben, die doch in der Natur dieses Gedichts nicht gegründet sind.

Was dieser Dichtungsart wesentlich ist, läßt sich kurz zusammen fassen. Einheit der Handlung; Wichtigkeit und Größe derselben; die epische von der historischen verschiedene Behandlung; hervorstechende Schilderungen der Hauptpersonen und ihrer Thaten; ein sehr pathetischer, aber nicht völlig enthusiastischer Ton des Vortrags. Jedes Gedicht, daß diese Eigenschaft hat, verdienet den Namen der Epopöe.

Die Einheit der Handlung ist eine Foderung, die auf die ursprüngliche Beschaffenheit dieses Gedichts gegründet ist; weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewiedmet war. Es läßt sich vermuthen, daß in den ursprünglichen Heldengedichten die Handlung sehr eingeschränkt gewesen und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf episch besungen worden. Da das epische Gedicht hernach ein Werk der Kunst geworden, bekam die Handlung zwar eine größere Ausdähnung, aber die Einheit derselben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten sollte.

Man kann aber auch ohne Rüksicht auf den Ursprung dieses Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epische Dichter will nicht unterrichten, sondern rühren; sein Herz und seine Einbildungskraft sind von einem grossen Gegenstand in ausserordentliche Würksamkeit gesetzet: von diesem Gegenstand erwärmet, spricht er von dem, was er sieht und fühlt. Also ist sein Gegenstand seiner Natur nach Eines. Auch seine Absicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nihmt sich vor durch genaue und umständliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menschen in starke Bewegung zusetzen, ihnen grosse Empfindungen einzuflößen, und sie, so viel an ihm liegt, zu grossen Menschen zu machen. Diese Absichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptsachen sehr umständlich und ausführlich schildern, damit der Zuhörer das Leidenschaftliche und Sittliche derselben auf das lebhafteste fühle. Die Charaktere der Hauptpersonen müssen sich völlig entwikeln, und man muß sie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann also nicht summarisch erzählen, sondern muß meistentheils sehr umständlich seyn. Wenn also das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Größe anwachsen soll, so kann nur eine grosse Handlung darin statt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunst dieses gemein, daß es desto vollkommener ist, je bestimmter der Eindruk ist, den es macht, (*) und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit von Anfange bis zum Ende auf die Gegenstände gerichtet ist. Diese Würkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige sich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Ursach entsteht, oder auf eine einzige Würkung abziehlet. Daher entsteht die vollkommene

(*) S. [illegible]

mene Einheit der Handlung. Man erkennet sie am besten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichts sich in wenig Worte zusammen fassen läßt, so daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung ist. Was ist einfacher, als die Handlung der Ilias oder der Odyssee? Jede hat nur eine einzige würkende Ursache, woraus alles entsteht: der ganze Inhalt der Ilias kann mit aller seiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden, (*) und eben dieses hat bey der Odyssee und bey der Aeneis statt.

(*) S. Handlung.

Nothwendig ist also die Einheit der Handlung; und sehr vortheilhaft ist es, wenn sie sehr einfach ist. Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit seltsamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, ist dem wahren Geist der Epopöe zuwider. Die Hauptabsicht des Dichters geht auf die Schilderung grosser Thaten, die er in dem innern der Seele aufkeimen, und durch ausserordentliche Seelenkräfte sich entwikeln sieht. Dieses ist eigentlich seine Materie; die Begebenheiten sind der Grund oder die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt. (*) Man kann das epische Gedicht mit einem historischen Gemählde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Personen, dessen was sie fühlen, und dessen, wonach sie streben, die Hauptsach ist. Aber der Mahler hat eine Scene nöthig, eine Landschaft, einen Platz, wohin er seine Personen stellt. Er würde sehr gegen die Kunst anstossen, wenn seine Landschaft so reich an mannigfaltigen Gegenständen wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieselben gereizt und von den Personen abgezogen würde. Eben diesen Fehler würde der epische Dichter begehen, wenn er gar zu viel auser dem menschlichen Gemüth liegende Materie in sein Gedicht bringen wollte.

(*) S. Fabel.

Darum ist es sehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn seine Handlung einfach ist, und sich so leicht entwikelt, daß die Einbildungskraft ohne Anstrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er selbst mehr Raum zu den Schilderungen, die das Wesentliche des Gedichts ausmachen, und der Leser wird weniger durch die Phantasie zerstreut. In diesem Stük hat die Ilias einen grossen Vorzug über die Aeneis. Diese beschäftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verstand und das Herz; und der Dichter selbst hatte so viel weniger Zeit und Kraft Menschen zu schildern, je mehr er zu solchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantasie beschäftigen. Der epische Dichter muß sich sehr dafür in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft seines Lesers nicht ermüde. Der überschwengliche Reichthum grosser Scenen von dieser Art thut der hohen Messiade nicht geringen Schaden; Leser die nicht selbst die lebhafteste Einbildungskraft haben, müssen sich in den Vorstellungen der Phantasie so verwikelt und verwirrt finden, daß sie sich nicht herauszuhelfen wissen. In der Odyssee war diese Mannigfaltigkeit an sinnlichen Scenen nothwendig. Der Dichter hatte eigentlich nur einen Menschen zu schildern, dessen Charakter er bis auf den geringsten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch so mancherley Abentheuer hindurchführen.

Die Handlung muß wichtig und groß seyn. Wichtig; um die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter seine Bemühung umsonst verwendet, oder gar durch seinen pathetischen Ton lächerlich wird. Je höher seine Materie ist, je feyerlicher kann sein Ton seyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glük und Unglük eines ganzen Volks abhängt, sind die eigentlichsten Gegenstände der Epopöe. Aber sie müssen auch eine äusserliche Größe haben. Was plözlich entsteht und seine Würkung plözlich vollendet, kann zwar höchst wichtig seyn, aber es schiket sich nicht zur epischen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plözlich versinken. Dieses wär eine höchst wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epischen Gedicht schikt sie sich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdähnung fehlet. Darum fodert man mit Recht zum epischen Gedicht eine Handlung, wo mannigfaltige Anstrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Personen in der höchsten Würksamkeit sind; denn nur eine solche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit alle Kräfte des menschlichen Gemüthes zu entfalten. (*) Darum hatten Milton und Klopstok, obgleich jeder einen, an sich höchst wichtigen, Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühnesten Erdichtungen die Größe der Ausdähnung zu geben, ohne welche ihre Gegenstände blos ein lyrischer Stoff geblieben wären. Die Größe der Handlung besteht demnach nicht in der Länge der Zeit

(*) S. Handlung.

Zeit, und in der Menge der Geschäfte. Eine Handlung von einem einzigen Tag, kann grösser seyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menschen auf eine intressante Weise ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und so entwikeln können, daß sie sich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

Die epische Behandlung des Stoffs, in so fern sie von der historischen verschieden ist, verdienet besonders in Betrachtung gezogen zu werden. Die Absicht des Geschichtschreibers ist zu unterrichten: darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter kann aber schon voraussetzen, daß seinem Leser die Geschichte der Handlung bekannt sey. Sein Endzwek ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret. Darum kann er ohne Vorbereitung mitten in seine Materie hereintreten. Wir wissen überhaupt schon, daß die Sachen, die er uns erzählt, geschehen sind; die Hauptumstände sind uns bereits bekannt: er sorget also nur dafür, daß wir alles in dem Gesichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte sehen, wie der lebhafteste Eindruk es erfodert. Darum schildert er alles weit umständlicher und lebhafter, als der Geschichtschreiber. Er berichtet uns nicht überhaupt, und in seiner Sprach, oder in seinem eigenen Ausdruk, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun schon lange vorbey wären; sondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden sie zu sehen; er läßt sie vor unsern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu sehen und ihre Reden selbst zu hören glauben. Bey intressanten Gegenständen ordnet er, ehe er noch die Personen handeln läßt, den Ort der Scene, und alles sichtbare, so an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzustrengen, alle Aufmerksamkeit auf das richten, was geschieht. Hat er uns etwas zu beschreiben, so wählet er die lebhaftesten Farben, und wo es nöthig ist, braucht er Gleichnisse über Gleichnisse, um alles in völligem Leben darzustellen. Das epische Gedicht liegt in der Mitte zwischen der historischen Erzählung und dem Drama.

Hiezu gehört insbesonder die hervorstechende Schilderung der Hauptpersonen und der Hauptsachen, wodurch der epische Dichter sich vornehmlich unterscheidet. Seine vornehmste Absicht ist, uns mit ganz merkwürdigen Personen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe sehen zu lassen, und folglich auch die Gegenstände, die auf sie würken, nahe vor unser Gesicht zu bringen. Nähme man diese genauen Schilderungen weg, so würde man das epische Gedicht beynahe zur historischen Erzählung machen. Sie sind also ein ganz wesentlicher Theil dieser Dichtungsart; und darin zeiget sich der Dichter fürnehmlich als einen Mann von Genie und als ein Kenner der Menschen, daß er jede Hauptperson nach ihrem eigenthümlichen Charakter und besonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundsätzen handeln läßt. Wir lernen die Personen nicht durch Beschreibungen ihrer Gemüthsart, sondern durch ihre Handlungen und Reden kennen. So sind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat seinen besondern persönlichen Charakter und sein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die sich bey jeder Gelegenheit, es sey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichste zeigen. Jeder bleibet durch die ganze Handlung, und bey so vielfältigen Gelegenheiten, sich so vollkommen gleich, daß man ihn so gleich erkennt; weil man alles, was er spricht und thut, keinem andern, als ihm selbst zuschreiben könnte.

Es ist unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und seltene Beurtheilungskraft, Kenntnis des Menschen, und ein Genie, das sich nach jeder Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verschiedene Gemüthsarten, Grundsätze und Maximen der Menschen kennen; dann muß er jeder den natürlichsten Anstrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er seine Personen versetze, zu geben wissen. Er muß also, wenn er seine Handlung in entfernte Zeiten oder Länder setzet, mit verflossenen Weltaltern, mit fremden, oder nicht mehr vorhandenen Sitten, eben so genau bekannt seyn, als mit denen, die er vor sich sieht. Und damit jeder Charakter sich hinlänglich entwikle, muß er die Handlung selbst so einzurichten wissen, daß jede Hauptperson in mannigfaltige Situationen komme; daß sie wichtigere und geringere Geschäfte habe; ihre eigenen Entwürfe ausführe; dann andere unterstütze oder hindere.

Hiezu kömmt noch, daß alle diese Personen nicht nach dem gemeinen Maaße der menschlichen Natur

sondern nach einem höheren Ideal müssen gebildet seyn. Denn da die Handlung an sich groß und ausserordentlich ist, so müssen auch die handelnden Personen groß seyn. Man muß so gleich aus ihrem ganzen Wesen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem so hohen Ton von ihnen spricht. Würde er uns Menschen von der gewöhnlichen Art zeigen, so würde sein Vortrag übertrieben scheinen; und zulezt würde das ganze Gedicht des Zweks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen.

Man fodert von dem epischen Dichter auch, daß er lehrreich sey. Seine Absicht ist nicht, uns geschehene Sachen zu erzählen, sondern durch Vorbildung derselben Lehren zu geben, unsre Gesinnungen zu erhöhen und zu erweitern. Aber dieses muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatischer Philosoph, sondern nach seiner Art, wie ein Dichter thun,

> Qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non
> Planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

Er lehret durch Beyspiele, indem er Männer von grossem Verstand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unsern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretischen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Personen in den Mund legt. Aus den Urtheilen und Handlungen der Personen muß man ihre Grundsätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Gesinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln soll, sondern er läßt seine Personen so denken und handeln, daß wir Beyspiele daran nehmen.

Einige Kunstrichter haben uns bereden wollen, daß das epische Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich seyn müsse. Diese Art des Lehrreichen muß man in der Geschichte suchen; für den epischen Dichter ist dieses eine Nebensache. In dem ganzen Faden der Geschichte der Ilias liegt wenig lehrreiches; dieses Gedicht in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre sittliche Kraft dieser Epopee liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Personen; und daher kömmt es, daß ganz Griechenland den Homer für den ersten Lehrer der Menschen gehalten hat.

Endlich haben wir auch noch den epischen Ton zu betrachten. Da der Dichter von dem grossen Gegenstand, den er besingt, völlig eingenommen ist, so ist auch sein Ton überaus pathetisch, feyerlich und etwas enthusiastisch. (*) Sein Ausdruk entfernt sich von dem gemeinen Ausdruk durch stark und voll klingende Wörter, er findet Ausdrüke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen. Er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, besonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung ist ebenfalls von der gewöhnlichen unterschieden. Und weil er alles, was er besingt, in seiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und sehr umständlich vor sich sieht, so ist es ganz natürlich, daß er viel mehr mahlerische Beywörter braucht, als der, welcher historisch erzählt. Sein Ton hat auch darin etwas charakteristisches, daß er überall das Gepräg der Empfindung annihmt, die er, oder die Personen, auf jeder Stelle fühlen. Man erkennet schon an dem Ton, wenn er sanft gerührt, oder in aufschwellendem Affekt ist. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da ist er in völligem Affekt, den man gleich aus seinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeisterung kömmt, da fällt er ins abergläubische; denn starke Leidenschaften haben insgemein diese Würkung. Alsdann scheinen ihm ohngefehre Zufälle, von der Würkung höherer Mächte herzurühren; leblosen Wesen, schreibet er Leben und Absichten zu. Was bey dem Geschichtschreiber Schwulst wäre, kann ihm sehr natürlich seyn. Wo der Geschichtschreiber sagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden sollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einschlug, trieb seine Pferde zurük„ da sagt der Dichter in dem hohen enthusiastischen Tone: „Damals würde eine erschrekliche Niederlag erfolgt seyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menschen sich ins Mittel geleget hätte. Schweerdonnernd schoß er seinen Bliz — u. s. f. (*).„ Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetische Ton der Epopöe auch eine hohe und ausserordentliche Sprache, welche durch die höchste Prosa kaum zu erreichen ist. Der Hexameter der Griechen scheinet dazu sich vorzüglich zu schiken. Es verhält sich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht schlechterdings nach dem Model der Alten müssen gemacht werden, aber desto schöner sind, je näher sie mit jenen Mustern überein kommen.

(*) S. Ton der Rede.

(*) S. Il. VIII. 130. f. f.

 Also

Also ist auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht wesentlich; aber kein andrer Vers hat die Vortheile desselben.

Dieses scheinet nun alles Wesentliche der Epopee zu seyn. Hat ein Gedicht dieses, so kann ihm der Name des Heldengedichtes nicht versagt werden, von was für einem Inhalt, von welcher Form, Grösse und Versart es übrigens seyn mag. Von der Ilias bis auf Addisons Siegesgesang über Marlboroughs Feldzug, kann sie unzählige Formen annehmen. Ursprünglich war ihr Inhalt vermuthlich blos kriegerisch; aber Homer hat durch die Odyssee schon gezeiget, daß man von diesem Stoff abgehen könne. Einige Kunstrichter stehen in dem Wahn, Homer habe die Form der Epopöe festgesetzt; aber Oßians Fingal ist nicht nach dieser Form gebildet, und dennoch ein ächtes Heldengedicht. Wir wollen also von dem epischen Dichter blos das Wesentliche fodern, und alles übrige seinem Genie oder seiner Wahl überlassen. Wir wollen nicht schlechterdings verlangen, daß er seine Handlung durch Einführung höherer Mächte übernatürlich und wunderbar machen soll. Denn auch menschliche Handlungen können groß seyn und Bewundrung erweken; wenn nur das Genie des Dichters groß genug ist. Das was die Götter in der Ilias thun, ist nicht das wunderbareste: man kann es wegnehmen, und doch wird alles groß bleiben. Wenn aber ein Dichter von gemeinem Genie seiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegorische Personen den Anstrich des Wunderbaren geben will, so wird er eher frostig, als groß. Und eben so wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung, willkührliche Regeln vorschreiben; sondern ihn gern unter die Zahl der guten epischen Dichter aufnehmen, wenn er nur das Wesentliche geleistet hat.

Was wir hier über das Heldengedicht angemerkt haben, betrift eigentlich die große Epopöe, die eine ganz wichtige Handlung besingt, und uns mit Personen von ausserordentlichen Gemüthskräften und von erhabenem Charakter bekannt macht. Man kann aber den epischen Ton und die epische Behandlung, auch auf Gegenstände von mittlerer Größe anwenden, und daher entsteht die kleinere Epopöe, die noch immer sehr intressant seyn kann, wenn sie uns gleich die Menschen nicht auf der höchsten Stufe zeiget. Von dieser Art sind aus dem Alterthum, das Gedicht des Musäus von Hero und Leander; die geraubte Helena des Coluthus und andere. Von u[n]sern einheimischen Gedichten verdienet in dieser Cl[asse] Bodmers Jacob, als ein Muster angeführt zu w[erden]. Die Anwendung der epischen Behandlung a[uf] kleine Gegenstände macht eine besondere Gattu[ng] der Epopöe aus, die man das scherzhafte, oder c[o]mische Heldengedicht nennt. (*)

Die große Epopöe ist ohne Zweifel das wichtigst[e] und höchste Werk der schönen Künste; die Alten ha[]ben die Ilias und Odyssee für die Quellen gehalten, woraus Feldherrn, Staatsmänner, Sänger und Hausväter die Weisheit ihres Standes schöpfen könnten; sie fanden darin die Muster des Trauerspiels und der Comödie; sie glaubten, daß Redner, Mahler und Bildhauer, das Wesentlichste ihrer Künste daraus zu lernen haben: und dieses ist in Wahrheit nicht übertrieben. Es ist keine Art der Würkung von irgend einem Zweyg der Künste zu erwarten, die der epische Dichter nicht in seiner Gewalt hätte, und das Gute, was die verschiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet sich auf einmal in der Epopöe zusammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künsten erwartet werden, die nicht der epische Dichter auf das vollkommenste geben könnte? Und wo ist jemal ein vollkommnerer Redner gewesen als Homer? Was kann von Gemählden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyspiele beym Homer zu finden wären. Hat nicht Phidias, der das höchste Werk der bildenden Künste hervorgebracht hat, gestanden, daß er es dem Dichter schuldig sey? Wo ist irgend eine Vorstellung, die die Seele erheben und zu der äussersten Anstrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelst welcher die stärkste Leidenschaft im Zaum zu halten ist, die nicht der epische Dichter natürlicher, als jeder andre in das Gemüth prägen könnte? Darum gebühret dem grossen epischen Dichter der Vorzug über alle Künstler, und dem Heldengedichte der Rang über jedes andre Werk der schönen Künste.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört in dieser hohen Dichtungsart glüklich zu seyn, so wird man sich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht so selten ist. Die an großen Genien so reiche Nation der Griechen hat nur eine sehr kleine Anzahl epischer Dichter gehabt, und Rom, das so viele zur Bewundrung große Männer gezeuget, hat

doch

noch nur einen grossen epischen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechischen und römischen Dichter, die nach Homer oder Virgil sich in diese Laufbahn gewaget, haben doch gegen diese kein grösseres Ansehen, als die Sternen gegen die Sonne oder gegen den Mond. Obgleich die Wissenschaften und Künste sich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, so sind dennoch gute epische Dichter eine sehr seltene Erscheinung. Das an grossen Männern so fruchtbare Frankreich, hat nur einen höchst schwachen Versuch eines epischen Gedichts aufzuweisen. Aber Italien, England und Deutschland haben epische Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andre neben Virgil stehen können. Der griechische Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopstok neben sich sehen, und Virgil würde die Gesellschaft des Tasso nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Ariost zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtiges Gemähld aus der Natur und aus den Sitten, und durch die hohe Sinnesart seines Noah und Sipha, sie in Verwundrung sehen.

Helldunkel.

(Mahlerey.)

Dieses ist ein neues Kunstwort, das ein einsichtsvoller Kunstrichter (*) gebraucht hat, um das auszudrüken, was in der französischen Sprach durch eine ähnliche Zusammensetzung zweyer einander entgegenstehender Begriffe clair-obscur genennt wird. Die Sache selbst, die dadurch ausgedrükt wird, bestimmt der Erfinder des Worts genau durch diese Bemerkung, daß Licht und Schatten, helle und dunkele Farben für das einstimmige Ganze (*) sich wechselsweise erhöhen oder mäßigen. Dieses will sagen, daß die Haltung und Harmonie des Gemähldes nicht allemal blos von genauer Beobachtung des Lichts und Schattens abhänge, sondern, daß bisweilen die Stärke des Lichts durch dunkele Localfarben geschwächt, und die Schatten durch hellere klar gemacht werden müssen.

(*) der Hr. Haged.

(*) Betrachtungen über d. Mahlerey S. 653.

Demnach beruhet die vollkommene Behandlung des Helldunkeln, welches einen wichtigen Theil der Farbengebung ausmacht, auf der Geschiklichkeit Lichter und Schatten, da, wo es nöthig ist, durch dunklere oder hellere Localfarben zu stärken, oder zu schwächen. Bey gleich starkem Lichte scheint eine helle Farbe immer mehr Licht zu haben, als eine dunkele, und in gleich dunkeln Schatten, wird die helle Farbe weniger verfinstert, als die dunkele. Daraus läßt sich leicht abnehmen, wie der Mahler, wenn er Licht und Schatten nach Maaßgebung der Beleuchtung auf das genaueste beobachtet hat, den im völligen Schatten liegenden Gegenständen, durch hellere Localfarben aufhelfen, und wie er die im stärksten Lichte stehenden, durch dunklere Farben dämpfen könne, wo er es zur besten Haltung und Harmonie für nöthig hält. Wo man nach der Natur der Beleuchtung kein Licht hinbringen kann, und es dennoch für nöthig hält, da thun helle Localfarben den Dienst, und so die dunkelen im vollen Lichte. Darum muß man nicht, wie so ofte geschieht, das Helle und Dunkele, das von den eigenthümlichen Farben abhängt, mit dem Licht und Schatten verwechseln, obgleich beyde einerley Würkung thun können. (*) Der Mahler muß sich nicht begnügen, die Harmonie und Haltung blos in der verschiedenen Beleuchtung zu studiren, wiewol sie größtentheils von ihr abhangen (*); sondern, bey einerley Beleuchtung, die durch abgeänderte Localfarben entstehenden Veränderungen in der Haltung beobachten. Wer diesen Theil der Kunst vollkommen studiren wollte, könnte sich die Sache dadurch erleichtern, daß er für eine Anzahl kleinere Figuren, oder Gliedermänner, eine hinlängliche Anzahl Gewänder von verschiedenen Farben hätte, und bey einerley Anordnung und Beleuchtung seiner Gruppen, die Farben der Gewänder verschiedentlich abänderte.

(*) S. Eigenthümliche Farbe.

(*) S. Beleuchtung.

Wir wollen damit gar nicht sagen, daß der Mahler jedesmal, wenn er in der Arbeit begriffen ist, auf diese ängstliche und mechanische Weise das beste aussuchen soll. Denn dergleichen Veranstaltungen können gar leicht das Feuer der Einbildungskraft, ohne welches kein Werk gut wird, dämpfen: wir schlagen dieses blos zum Studiren vor, und müssen auch hier, wie schon bey so viel andern Gelegenheiten geschehen ist, dem Mahler das Beyspiel des Leonhardo da Vinci vorhalten, dem nichts zu subtil noch zu mühesam war, was immer Gelegenheit geben konnte, die Kunst mit neuen Beobachtungen zu bereichern. Währender Arbeit muß der Künstler sich blos auf sein Genie verlassen, aber zum Studiren gehört Fleis, Veranstaltung, forschendes Nachdenken, Maaß und Gewicht; weil dadurch dem Genie die nöthigen Begriffe, auf die es sich bey der Ausführung stützet, herbey geschaft werden.

Seltsam, aber vollkommen richtig, ist die Beobachtung des oben erwähnten Kunstrichters, daß selbst der Kupferstecher, der doch zur Haltung und Harmonie nichts, als Licht und Schatten zu haben scheinet, aus dem Helldunkeln Vortheile ziehen könne. Er hat angemerket, daß die Kupferstecher, die unter der Aufsicht des Rubens gearbeitet haben, dieses zuerst erreicht haben, (*) und daß mit diesen Meisterstüken des Grabstichels ein neuer Zeitraum der Kunst anfange. Gegenwärtig scheinet es bisweilen, daß der Grabstichel in der Kunst des Helldunkeln sich mit dem Pinsel selbst in einen Wettstreit einzulassen getraute. Die Mittel, wie der Grabstichel durch die Verschiedenheit der Behandlung, die hellen und dunkeln, strengen und sanften Localfarben ausdrükt, verdieneten wol von den Meistern der Kunst besonders entwikelt zu werden; denn der feineste Kenner oder Kunstrichter wird, durch das bloße Studiren der besten Werke, sie niemal deutlich genug entdeken.

(*) S. Hagedorn Anmerk. S. 651.

Heroide.

(Dichtkunst.)

Ein kleines affektvolles Gedicht im Tone der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Person, gegen welche man, ohne alle Zurükhaltung, ein gerührtes Herz ausschüttet. Man hat diese Dichtungsart dem Ovidius zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewundrungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede sanfte Empfindung durch einen Strohm verschiedener Aeusserungen zu schildern, auf den Einfall gekommen ist, den berühmtesten Personen aus den heroischen oder Heldenzeiten Schreiben anzudichten, die mit verliebten Klagen angefüllt sind. Die Penelope schreibet an ihren Ulysses, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach seiner Zurükkunft, ihre ängstliche Besorgnis wegen seines langen Ausbleibens, und was sie von ihren Freyern auszustehen hat, mit voller Rührung zu erkennen.

„Es ist kein geringes Verdienst an dem Ovidius, (sagt ein sehr scharfsinniger englischer Kunstrichter(†)) daß er die schöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charaktern Briefe zu schreiben. Es ist eine große Verbesserung der griechischen Elegie, über welche die dramatische Natur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug erhielt. Eigentlich ist die Elegie nichts, als ein affektvolles Selbstgespräch, wenn das Herz der Betrübnis und den Rührungen, davon es erfüllt ist, Luft schaffet: wird dieses Gespräch aber an eine bestimmte (wir setzen hinzu, an eine aus der Geschichte bekannte und berühmte) Person gerichtet, so erhält es einen gewissen Grad der Schiklichkeit, (des Intresse), daran es auch dem, aufs beste ausgeführten Selbstgespräch in einem Trauerspiel, allezeit fehlen muß. Unsre Ungeduld bey einem drükenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruh (auch bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude) macht es sehr natürlich, daß man sich gegen diejenigen Personen voll Affekt beschweret, von denen man glaubt, daß sie uns solche Unruhen verursachet haben, (oder daß man seine innige Freude, mit denen, die man liebet, zu theilen sucht.) Man beweißt aber hiebey vornehmlich seine scharfsinnige Beurtheilungskraft, wenn man die vorhabende Klage (oder Ausgiessung der Empfindung) gerade mit einem solchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichsten Empfindungen und zu den plötzlichsten und lebhaftesten Ausbrüchen der Leidenschaft Gelegenheit giebt.“

Wir haben diese etwas lange Stelle, mit Einschaltung einiger Begriffe, hier ganz hergesetzt, weil darin der eigentliche Gesichtspunkt, aus welchem man diese Dichtungsart beurtheilen muß, sehr genau bestimmt wird. Es ist eine Hauptsache, daß der Dichter Personen wähle, die uns aus der Geschichte hinlänglich bekannt sind, und für die wir uns intressiren, und daß er sie in ganz intressante Umstände setze. Durch das erstere gewinnt er den Vortheil, daß er die wichtigsten Umstände über ihre Personen und ihre Geschichte blos anzeigen, und schon durch kleine Winke die Vorstellungen auf die Dinge lenken kann, die man nothwendig wissen muß, um alles recht zu fühlen; und durch das andere gewinnt er zum voraus unsre ganze Aufmerksamkeit. Es ist unstreitig eine der vergnügtesten und anmuthsvollesten Gemüthsbeschäftigungen, sich bekannte und intressante Personen in Umständen vorzustellen, die das Innerste ihres Herzens durch mancherley Vorstellungen aufrühren. Und welche Gelegenheit uns Empfindung zu lehren, und

(†) Versuche über Popens Genie und Schriften. VI Abschnitt. Eine Uebersetzung dieser vortrefflichen Schrift ist in dem VI Theile der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, zu finden.

und die Bewegungen unsers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte besser seyn, als die diese Dichtungsart anbiethet? Sie ist nicht nur einer ungemein viel grössern Mannigfaltigkeit, sondern auch einer sehr viel vollkommneren Bearbeitung fähig, als der Erfinder darin angebracht hat. Die Heroiden des Ovidius sind blos verliebt, und zu sehr in einerley Ton und Charakter, und er hat, nach seiner gewöhnlichen Art, auch da zu viel gespielt. Unter den Neuern haben die Engländer diese Dichtungsart wieder aufgebracht, und Pope hat in seiner Heroide, Heloise an Abelard, ein so vollkommenes und so reizendes Muster dieser Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geschmak an solchen Gedichten hätte hervorbringen sollen.

Seit kurzem haben sich einige französische Dichter so sehr in diese Dichtungsart verliebet, daß man bereits eine grosse Menge französischer Heroiden sieht, und leicht vorzusehen ist, daß in kurzem ein Misbrauch davon werde gemacht werden. Die Deutschen scheinet diese Gattung weniger gerührt zu haben; wir haben nur einige schwülstige Versuche hierin. Doch kann man einigermaaßen Wielands Briefe der Verstorbenen hieher rechnen. Also ist hier noch Ruhm zu erwerben.

Heroisch.
(Schöne Künste.)

Fast alle Völker stehen in der Einbildung, daß diejenigen Menschen, die sie, als die Stifter ihres Staates ansehen, oder überhaupt die, deren Leben in das hohe Alterthum fällt, von höhern Leibes- und Gemüthskräften gewesen, als ihre spähtere Nachkömmlinge. Darum hat jedes Volk seine Heldenzeit, wie die Griechen die ihrige gehabt haben. Wenn Homer von dem Diomedes sagt, er habe gegen den Aeneas einen Stein geschlendert, den zwey Menschen, wie sie zu des Dichters Zeit waren, nicht zu tragen vermöchten, (*) so spricht er aus einem Wahn, der allen Völkern gemein ist. Diese stärkere Menschen sind die Helden, und die Thaten, wozu sie ihre höhere Kräfte nöthig hatten, werden heroische Thaten genennt.

(*) Il. v. 303.

Da es dem Menschen so natürlich ist zu glauben, daß es grössere Menschen gegeben habe, als sie zu seiner Zeit sind, und da er ein natürliches Wolgefallen an heroischen Thaten und an heroischer Gemüthsart hat, so müssen sich die Künstler dieses vortheilhaften Wahnes bedienen, die Gemüther durch Abschilderung derselben zu erhöhen. Dieses geschieht am natürlichsten, wenn der Stoff zu dem Werk aus dem Alterthum genommen wird. Je höher man darin herauf steigen kann, je grösser kann man die Menschen vorstellen, ohne unwahrscheinlich zu werden.

Die meisten Werke der griechischen Mahler und Bildhauer, die meisten Trauerspiele der Griechen, waren aus den heroischen Zeiten genommen. Und es kann nicht anders, als vortheilhaft seyn, wenn man die Menschen in dem Wahn bestärkt, daß es ehedem grössere Menschen gegeben habe. Aber der Künstler, der einen heroischen Stoff wählet, legt sich eine grosse Last auf. Wenn er nicht im Stand ist seine Vorstellungen und sein ganzes Gemüth über die gewöhnliche Grösse zu erheben, so thut ihm sein heroischer Stoff Schaden. Nur der darf sich in dieses Feld wagen, der mit Gewißheit empfindet, daß er sich weit über die Denkungsart seiner Zeit erheben könne. Davon kann er sich nicht überzeugen, wenn er nicht die Welt, darin er lebt, völlig kennt; wenn er nicht bey den Handlungen und Gesinnungen, die die Menschen äußern, immer empfindet, daß sie unter dem sind, was er selbst in gleichen Umständen würde gethan oder empfunden haben. Er muß ein scharfsinniger Spähér der Menschen seyn; muß die wichtigsten Männer seiner Nation kennen und übersehen; er muß Gelegenheit gehabt haben die Grundsätze, wonach sie handeln, genau zu erkennen; er muß sich in ihre Seelen hineinsetzen können, um zu fühlen, was sie fühlen. Wenn er sich alsdenn getraut, sich über sie zu erheben, so mag er seine Kräfte an einem heroischen Stoff versuchen. Aber wehe dem, der ohne dieses innige sichere Gefühl seiner eigenen Grösse sich einbildet, man könne die menschliche Grösse durch Zusammenhäufen oder Erweitern über ihr Maaß erheben, wie man etwa körperliche Dinge grösser macht. Nicht die unbegränzte Einbildungskraft, sondern die ungewöhnliche Stärke des Verstandes und des Herzens, sind die Mittel sich zum heroischen Stoff zu erheben.

Das Heroische besteht aber nicht blos in kriegerischen Thaten, oder in Ausführung kühner Unternehmungen; es giebt auch stille heroische Tugenden. Alles, wozu eine außerordentliche Stärke des Geistes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfodert wird, ist heroisch. Der Abschied, den Noah von

von dem Siphanibunt, da er ihm mit heiterm Gemüthe sagt:

> Geh, ich halte dich nicht, und weine nicht eitele Thränen,
> Daß du im Boote schon stehst, indem ich den Sturm noch besegle
> Unbethränt sieht das Auge dir nach, wie wohl das Gemüthe
> Blutend den Trost überdenkt, der meinem Leben geraubt wird. (*)

(*) Noach. VII Ges.

ist nicht weniger heroisch, als der Heldenmuth einem sichern Tod ruhig entgegen zu gehen.

Sollte jemand fragen, wie das Heroische von dem Großen überhaupt unterschieden sey; so wäre vielleicht dieses die richtigste Antwort, daß das Große, da wo es angetroffen wird, ungewöhnlich ist, und daß das Heroische eine nicht ungewöhnliche, sondern natürliche Aeusserung grösserer Menschen sey. Man hat nämlich von dem Helden den Begriff, daß er nach seinem ganzen Charakter und nach seinen Umständen, um etliche Stufen höher stehe, als andre Menschen; darum ist das Große nichts Ungewöhnliches bey ihm; es ist seinem Maaß der Kräfte angemessen. Wenn aber ein Mensch wie andre Menschen, seine Kräfte durch ausserordentliches Bestreben anstrenget, um etwas großes zu thun, so würde dieses nur Groß und nicht Heroisch seyn.

Hexameter.

(Dichtkunst.)

Ein Vers von sechs drey- und zwey-sylbigen Füßen, der auch der heroische Vers genennet wird, weil die Griechen, die Erfinder desselben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateinischen Dichter haben ihn den Griechen abgeborget, und vor nicht langer Zeit ist er auch in der deutschen Sprache mit glüklichem Erfolg versucht worden. Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondeen, an dessen Stelle die Deutschen auch, was sie Trocheen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutschen Hexameter alle drey Arten des Fußes, können verschiedentlich abwechseln, bald kann die eine, bald die andre darin herrschen. Dadurch bekommt der Dichter eine große Freyheit den Vers nach seiner Absicht bald eilender, bald langsamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er ist nur an das einzige Gesetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der sechste ein Spondäus sey, damit der Vers seinen Fall am Ende habe; wiewol auch dieses Gesetz nicht ohne Ausnahm ist.

Dieser Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verstattet, große Vortheile. Man ist dabey nicht an bestimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Wörtern, weil er sich selbst nicht gleich bleiben darf: er verstattet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majestätisch oder flüchtig seyn, einen prächtigern oder nachläßigern Gang annehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein andrer Vers. Denn der epische Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maaßgebung seiner Materie, verschiedentlich abändern. Doch bemerkt man oft an dem deutschen Hexameter, daß er, um voll zu werden, manches unnöthiges Beywort veranlaßet.

Nach dem Urtheil des Diomedes, welches das Urtheil aller Menschen ist, die Gehör haben, ist der Hexameter der schönste, dessen Füße so in einander geschlungen sind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt noch aufhört, es sey denn der erste und letzte, so wie dieser

> Oceanum interea surgens aurora reliquit. *Virg.*

Am schlechtesten ist er, wenn die Wörter die Füße machen.

> Praeter cætera Romæ, mene poemata censes
> Scribere? *Hor.*

Seine Länge erfodert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abschnitt gebe, den man verschiedentlich versetzt. (*)

(*) S. Abschnitt. Cäsur.

Es wäre seltsam, wenn man jetzt noch untersuchen wollte, ob die deutsche Sprache fähig genug sey, den griechischen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Messias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug streiten kann. Daß es aber den Deutschen mehr Mühe macht in wolklingenden Hexametern zu schreiben, als der Grieche oder der Römer nöthig gehabt hat, kann wol nicht geleugnet werden; genug daß einige unsrer Dichter die Schwierigkeiten glüklich überwunden haben.

Man muß Klopstok und Kleist, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Versuchen des andern etwas gewußt, versucht haben deutsche Hexameter zu machen, als die Erfinder derselben ansehen; denn die wenigen Versuche, die ältere

Dichter

Dichter darin gemacht haben, können als nicht gemacht angesehen werden. (*) Der Hexameter, den Kleist zu seinem Frühling gewählt hat, fängt, wie man sich in der Musik ausdrükt, im Aufschlag an. Denn er sezt dem ersten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich ist er blos von ohngefähr auf diesen Einfall gekommen; denn eine genaue Ueberlegung würde ihn doch haben fühlen lassen, daß dieses den Gang des Gedichtes etwas monotonisch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus, oder der Perioden, schadet.

(*) Eine kurze Geschichte des deutschen Hexameters ist in den Briefen über die N. Litteratur im ersten Th. auf der 109 u. f. f. S. zu finden.

Es ist denen, die sich einfallen lassen den deutschen Hexameter zu brauchen, sehr zu rathen, daß sie mit grosser Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopstok in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Meßias, Ramler in seiner Uebersezung des Batteux, und Schlegel in seiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

Hirtengedichte.

Gedichte deren Inhalt aus dem Charakter und dem Leben eines Hirtenvolks genommen ist. So wie alle Arten der Gedichte, die izt unter uns blosse Nachahmungen verlohrner Originale sind, aus Uebungen oder Gewohnheiten älterer Völker entstanden sind, so ist es wahrscheinlich, daß die ersten Hirtengedichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunst gebildet worden. Der Hirtenstand ist keine Erdichtung, er ist der Stand der Natur vieler Völker gewesen, und ist es auch noch izt. Noch sind Länder von gesitteten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer fast uneingeschränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe vom Instinkt geleitet, ihre selbst gemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen, und Lieder dichten, welche Fröhlichkeit, oder Liebe, oder Eifersucht, ihnen eingeben; die mit benachbarten Hirten wetteifernd singen; die bisweilen in grössere Gesellschaften zu Tänzen und Wettstreiten zusammen kommen. Das müßige Leben eines solchen Hirtenvolks; sein beständiger Aufenthalt in den angenehmsten Gegenden; die lange Weile, oder ein angenehmerer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zusammen führt, veranlaset natürlicher Weise die Aeußerung verschiedener Empfindungen, die nach vielen Versuchen zu Liedern werden. Ein englischer Schriftsteller stellt uns das Landvolk von Minorca als ein solches Volk vor. „Die Insulaner, sagt er, haben viel alte Gewohnheiten bis auf diesen Tag beybehalten. Also ist eine Art von poetischem Wettstreit unter den Bauren gebräuchlich. Einer singt einige, auf einen gewissen Gegenstand, der ihm gefällt, aus dem Stegreiff gemachte Verse ab, und spielt dazu auf seiner Cyther. Ein andrer antwortet ihm so gleich, mit einer gleichen Anzahl ebenfalls auf der Stelle verfertigten Zeilen, und suchet ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieser Wettstreit währet bis der Wiz der beyden Fechter erschöpft ist. Man nennt sie Glosadores.„ (*)

(*) S. Cleghorns Beschreibung der Insel Minorca.

Ohne Zweifel hat der glükliche Himmelsstrich, der sich über Griechenland und Italien verbreitet, ehedem ganze Völker solcher Hirten genährt, deren Spiele und Gesänge durch Ueberlieferungen bis auf die, nachher sich in Städten versammelte Völker gekommen sind. Nachdem das, was ehedem Natur gewesen, zur Kunst geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um die Glükseeligkeit des Hirtenstandes, wenigstens in der Einbildung zu geniessen. So entstuhnden in dem Reihe der Künste die Hirtengedichte.

Ihr allgemeiner Charakter ist darin zu suchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glüklichen Hirtenvolks übereinstimme. Die Arten aber können vielfältig seyn, episch, dramatisch und lyrisch. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen schöne Muster. Episch sind die bekannten Hirtenromanen, alter und neuerer Dichter. Dramatisch der Pastor Fido, Geßners Evander und verschiedene andre Stüke der Neuern. Die satyrischen Stüke der Griechen können einigermaaßen hieher gerechnet werden. Lyrisch sind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

Der Dichter der Hirtenlieder versezt sich so wol für seine Person, als für seine Materie in den Hirtenstand. Daher muß seinem Gedicht, sowol in Absicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieses Standes genau eingepräget seyn. Man muß darin eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Geseze giebt. Durch keine bürgerliche Geseze, durch keine willkührliche Regeln des Wolstandes eingeschränkt, überlassen die Menschen sich den Eindrüken der Natur, über welche sie wenig nachdenken. Diese Menschen kennen keine Bedürfnisse, als die unmittelbaren Bedürf-

dürfnisse der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres müßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenschaft ist Liebe, aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verstellung, und ohne platonische Veredlung. Ihre Künste sind Leibesübungen, Gesang und Tanz. Ihr Reichthum ist schönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthschaft ein Hirtenstab, eine Flöte und ein Becher. Also sind die Hirtenlieder Gemählde aus der noch ungekünstelten sittlichen Natur, und desto reizender, weil sie uns den Menschen in der liebenswürdigen Einfalt einer natürlichen Sinnesart vorstellen.

Es giebt eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz allegorisch ist. Der Dichter, der von sich selbst, von seinen Angelegenheiten, von seinem Schiksal zu sprechen hat, nihmt die Person eines Hirten an, und sucht in dem Hirtenstand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige mahlen, was er ausdrüken will; so wie der Fabeldichter in der thierischen Welt die Bilder der sittlichen Handlungen sucht. Dieses giebt ihm die Bequämlichkeit von sich selbst, von seinen Freunden, Wohlthätern, und von seinen Feinden, auf eine feine Art zu sprechen, Lob und Tadel auf eine verdekte und darum nachdrüklichere Weise auszutheilen. Fürtreffliche Beyspiele dieser Art haben wir an einigen Eklogen des Virgils, fürnehmlich an der ersten und zehnten; an den Idillen der Frau des = Houlieres, die man nicht ohne innigste Rührung lesen kann. Diese Gattung kann sich bis zum erhabensten Inhalt empor schwingen, wie wir an Popens Messias sehen. Dieses scheinet die feineste Gattung der Allegorie zu seyn.

Da Einer unsrer berühmtesten und größten Dichter mir vor etlichen Jahren seine Gedanken über die Idille zugeschikt hat, so will ich sie mit seiner Erlaubnis hier ganz einrüken.

„Die Muse hat zu allen Zeiten die ländlichen Scenen und das kunstlose freye und anmuthige Landleben geliebt. Vermuthlich hat eben diese glükliche Lebensart der ältesten Menschen der Poesie den Ursprung gegeben. Die schöne Natur mit allen ihren lieblichen Abwechslungen und die Freyheit, die uns in den ungestörten Genuß ihrer Gaben sezt, flößen dem Menschen eine Fröhlichkeit ein, die manchmal zu einem so hohen Grad steigt, daß sie seine ganze Seele begeistert, seine Einbildungskraft erhizt, und alle seine Gliedmaaßen mit reger Munterkeit durchdringet. In diesem süßen Taumel angenehmer Empfindungen ergießt sich unsre Stimme von sich selbst in ungelehrte Töne, die unsre Freude ausdrüken und auch auf andre eine sympathetische Würkung thun. Dieses war ohne Zweifel der erste Ursprung des Gesangs, welcher dann bald auch die Dichtkunst hervorbrachte, die anfangs nur in kunstlosen Liedern bestand, worin die Menschen die Rührungen ausdrukten, welche die Natur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glükseeligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wetteifer mußte diese Erfindungen der Natur, schnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regellose Versuche, oder vielmehr Würkungen des Instinkts waren, wurde nach und nach zur Kunst; man fieng an, über den Ausdruk der Empfindungen zu raffiniren, die Gemählde der schönen Gegenstände, wovon man gerührt war, besser auszubilden, den geheimern Schönheiten derselben nachzuspühren, und die Worte auf eine wolklingende Art zusammen zu ordnen. Die aufgewekten Köpfe, welche die Natur mit dem poetischen Geist vorzüglich begabet hatte, übertrafen in kurzen die übrigen so weit, daß man sie für besondere göttlich begeisterte Leute hielt, denen es allein zukomme, Lieder und Gedichte zu machen, welche an Festtagen und bey allerley freudigen Anläßen gesungen werden könnten. So entstanden die Sänger und Dichter in diesem einfältigen Zeitalter, und ihre Gesänge waren die wahren ursprünglichen Idillen, von denen nichts auf uns gekommen ist, entweder weil die Schreibkunst viel später erfunden worden, als die Sing- und Dichtkunst; oder weil die kriegerischen eisernen Zeiten, welche dieses goldne Weltalter verdrungen haben, auch diese anmuthigen Früchte desselben verderbet haben. Was wir Idillen heißen, sind blos Nachahmungen jener ursprünglichen Waldgesänge, welche die Natur selbst ihren Kindern eingab. Theokrit hat unter den Griechen diese nachgeahmten Idillen zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Er fand in seinem Zeitalter noch viele Ueberbleibsel der nicht gefabelten goldnen Zeit; die Lebensart der Landleute war freyer, glüklicher und angesehener, als sie heut zu Tage ist. Er scheint deswegen seine reizenden Gemählde vielmehr aus der würklichen Natur, so wie er sie vor Augen hatte, als der Schäferwelt, oder dem goldnen Alter, welches seine eigne Phantasie hätte erschaffen müssen, hergenommen zu haben; und eben deswegen sind seine Hirten nicht so unschuldig und liebens-

wür-

würdig, als sie seyn könnten. Dagegen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete, das er vor sich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge, und naiver Wendungen hineinbringen, die einem Dichter, der nur nach Phantasiebildern arbeitet, entwischen müssen. Es hat unter den Neuern italiänischen und französischen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen Idillen gemacht haben: aber entweder thun sie nichts weiter, als daß sie den Virgil copieren, der selbst größtentheils ein freyer Uebersetzer des Theokrit ist, oder sie machen ihre Hirten zu spitzfündigen Stutzern und ihre Schäferinnen zu tiefsinnigen Meisterinnen in der platonischen Liebe, oder gar zu Dames du bel Air. Pope hat bey den Engländern in vier Idillen den Virgil nachgeahmt. Die deutsche Nation hat den ersten wahren und glüklichen Nachahmer des Theokrit aufzuweisen, der, ohne ihn auszuschreiben, oder in seine Fußstapfen ängstlich einzutreten, ihm darin gleichet, daß er die schöne Einfalt der Natur meisterlich geschildert hat. Es scheint, daß er den Theokrit, der sonst in nichts übertroffen werden konnte, darin übertroffen habe, daß er seine Hirten liebenswürdiger macht. Er, Geßner, ist ein eben so glüklicher Mahler der feinsten und naivsten Empfindungen, und zärtlichsten Affekte, als der sanften und lieblichen Scenen der Natur. Sein zarter Geschmak hat ihn eine Menge kleiner Schönheiten in derselben entdeken gemacht, die seinen Gemählden alle Reitze der Neuheit geben, auch wenn gleich die Gegenstände die alltäglichsten sind. Er ist würklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter eingedrungen, und seine Idillen würden vielleicht ganz vollkommen seyn, wenn er die Scene derselben nach Mesopotamien oder Chaldäa versetzt, und anstatt der ungereimten Vielgötterey der Griechen, seinen Hirten die natürliche Religion, mit einigem unschuldigen Aberglauben vermischt, gegeben hätte.

Ein Idillendichter muß vielmehr durch die Natur und durch solche Muster als durch besondere Regeln gebildet werden. Er muß freylich die Natur dieser Art von Gedichte, so wie sie oben von uns angegeben worden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er schon weiß, daß Idillen Gemählde aus der unverdorbnen Natur sind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereiniget seyn müssen, was bey policierten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wohlstands, der Politesse und dergleichen, die freyen Würkungen der Natur hindert; daß sie von unsern schimärischen Gütern nur keine Ideen haben müssen; daß sie nichts davon wissen sich der zärtlichen Empfindungen zu schämen, wodurch der Schöpfer die Menschen unter einander aufs engeste zuverbinden gesucht hat; mit einem Wort, daß sich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nakte Natur ohne alle Kunst, Verstellung, Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß; wenn er schon alle diese Regeln weiß, so wird er doch unfähig bleiben, seine Vorgänger nur zu erreichen, geschweige dann zu übertreffen, wenn ihn nicht sein eigner ungekünstelter Charakter, und ein unverdorbner Geschmak und eine besondere Zärtlichkeit der Empfindungen die Anlage zu den Gemählden, die er schildern soll, in Sich selbst finden lassen. „

Diese Dichtungsart übertrifft alle andern an angenehmen und sanften Gegenständen. Was in der leblosen, in der thierischen und sittlichen Natur den meisten Reitz hat, ist gerade der Gegenstand der Hirtengedichte. Wer glükliche Länder kennt, wo ein sanftes Clima und eine Mannigfaltigkeit von abwechselnden Gegenden, alle Reitze der Natur in vollem Reichthum verbreitet; wo ein freyes, durch unnatürliche Gesetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfnisse der Natur kennt, zerstreut, ein harmloses und unschuldiges Leben führet; der weiß, was für Erquikung die Seele genießt, wenn man von Zeit zu Zeit das, durch so manchen Zwang mühesam gewordene, Leben der bürgerlichen Welt verlassen, und einige Tage unter solchen Schülern der Natur, wie Haller sie nennt, zubringen kann. In solche Gegenden und unter ein solches Volk versetzt uns der Hirtendichter, dadurch verschaft er uns viel seelige Stunden des sanftesten und unschuldigsten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menschen in der liebenswürdigen Einfalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glüklichen Leben nöthig ist. Was Rousseau mit seiner bezaubernden Beredsamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Mensch durch übelausgedachte, unnatürliche Gesetze, lasterhaft und unglüklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden lassen.

Aber ist es nicht eine Grausamkeit, den Menschen eine Lebensart und eine Glükseeligkeit, die sie un-

wiederbringlich verlohren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglükliche hält es nicht für ein Unglük, wenigstens angenehme Träume zu haben. Und dann ist das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht so unwiederruflich, wenigstens nicht über alle einzele Menschen ausgesprochen. Vielleicht daß auch die sanften Eindrüke der Hirtenpoesie überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zubesänftigen vermögen.

Es gehört aber sehr viel dazu, in dieser Dichtungsart glüklich zu seyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Geßner, in einem mit allen Schönheiten der Natur geschmükten Lande leben, und ein glükliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schaale, den Schorff der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um schon da gerührt zu werden, wo gröbere, oder schon verhärtete Seelen, die nur erschütternde Eindrüke fühlen, nichts empfinden. Man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und sanften Ton der Schäferflöte zu treffen wisse.

Es ist wahrscheinlich, daß die Hirtenlieder die erste Frucht des poetischen Genies gewesen sind. Jedes glükliche und empfindsame Hirtenvolk mag dergleichen Liederdichter unter sich gehabt haben: Aber Sicilien ist allem Ansehen nach das Land, in welchem die rohen Hirtenlieder zuerst durch Geschmak und Kunst zur Vollkommenheit gekommen sind. Die meisten griechischen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf uns gekommen sind, waren Einwohner dieser ehemals so glüklichen Insel; darum schreibt Virgil diese Dichtungsart den sicilianischen Musen zu.

Sicelides Musæ paulo majora canamus. (*)

(*) Bucol. IV. 1.

Theokritus aus Syrakusa steht unter den Dichtern dieser Gattung oben an, wie Homer unter den epischen. Seine Idyllen sind von unnachahmlicher Anmuthigkeit; und bey dem Lesen derselben finden wir uns in das glükseeligste Clima, in die reizendsten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk versetzt, dessen liebenswürdige Einfalt und sorgeloses Leben den Wunsch erwekt, unter ihm zu wohnen. Selbst Virgil, der so empfindsame und so anmuthsvolle Dichter, ist in einer grossen Entfernung hinter ihm zurüke geblieben. Aber noch sehr weit hinter Virgil bleiben die meisten Neuern. (†) Unser Geßner übertrifft diese, so wie Theokrit die Alten übertroffen hat.

(†) Man sehe einige Vergleichungen zwischen Alten und Neuern in den neuen critischen Briefen, die 1749 in Zürich herausgekommen in dem XXXVI und einigen folgenden Briefen.

Historie.

(Historisches Gemähld.)

In dem weitläufigsten Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des historischen Gemähldes, wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. Es unterscheidet sich von dem Portrait, von der Landschaft, von dem Blumenstük und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderung handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat. In so fern werden die Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Gemähld, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraiten bestehen, ingleichem einzele Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Classe gerechnet.

Diese Gattung unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmahler ist der Mahler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften. Wenn das historische Gemähld nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunst hätte, vollkommene Anordnung, die richtigste Zeichnung, das schönste Colorit, so wär es darum doch, als Historie betrachtet, ein schlechtes Stük, weil es seinem Endzwek nicht entsprechen würde. Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muster gewisser Theile der Kunst aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauch aufgestellt werden. Soll es, als Historie, gut seyn, so muß es nicht blos das Aug, sondern den Geist und die Empfindung reitzen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen

gen erweken, die in ihm würksam werden. So wie die Gemählde der Wollust, von einem in Feuer getunkten Pensel gemahlt, in der animalischen Seele Flammen erweken, so muß das historische Gemählde, das dem Mahler Ehre machen soll, der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen sie zur Unterstützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erwekung patriotischer Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugend in den Zimmern aufgestellt zu werden.

Man muß in dem historischen Gemählde verschiedene Gattungen wol von einander unterscheiden, weil ihr Charakter sehr verschieden ist. Die eigentliche Historie stellt eine würkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblik vor, und sucht die sich dabey äussernden Fassungen der intressirten Personen sichtbar zu machen. Die Moral oder das sittliche Gemählde, stellt ein Beyspiel handelnder Personen vor, aus dessen Betrachtung eine bestimmte Lehre oder Maxime anschauend erkennt werden kann; sein Charakter wird in einem besondern Artikel näher bestimmt (*). Die Allegorie verhält sich zur Moral ohngefehr, wie das Gleichnis zum Beyspiel. Sie ist schon an einem andern Orte betrachtet worden. Einer andern Gattung könnte man den Namen der Gebräuche geben; sie dienen blos, um zur Nachricht, oder zum Ergetzen Gebräuche und Sitten aus dem gemeinen Leben, häusliche Verrichtungen, oder auch öffentliche Feyerlichkeiten abzubilden. Dahin kann man auch die sogenannten Gesellschaftsgemählde rechnen. Eine andre Gattung könnte man füglich mit dem Namen der Bilder belegen. Sie stellen blos einzele merkwürdige Personen, in intressanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; so wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bey den Neuern die Bilder der Heiligen. Ihr Charakter ist gerade der, der den Statuen zukömmt (*). Endlich ist noch eine Gattung, die man Schlachten oder Bataillen nennt, davon auch schon besonders gesprochen worden (*). Jede dieser Gattungen hat ihren eigenen Geist, den der Mahler nicht verfehlen darf. Hier wird hauptsächlich von der eigentlichen Historie gesprochen.

(*) S. Moral.

(*) S. Statue.

(*) S. Bataille.

Ihre Absicht ist, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden und uns das fühlen zu lassen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblik der Handlung, der vorgestellt wird, die Sachen in der Natur gesehen hätten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, um die Wichtigkeit und den Nutzen dieser Gattung zu zeigen. Der Historienmahler ist auf eben die Art nützlich, wie der epische und der dramatische Dichter, ob er gleich sehr viel eingeschränkter ist.

Die erste Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um so viel mehr nöthig ist, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mahler so gar unüberlegt und so gar ohne Verstand handelt, daß bald nichts seltners ist, als historische Gemählde, die sich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichts bedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechischen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künstlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Mensch zehen Schritte thun würde, die abgebildete Sach in der Natur selbst zu sehen. Der Historienmahler soll nie darum arbeiten, daß er blos seine richtige Zeichnung, oder seinen guten Pensel sehen lasse. Er sollte vergessen, daß er ein Mahler ist, und seinen Stoff blos, als ein verständiger Mann betrachten, um die Würkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf sein mahlerisches Aug, sondern auf sein Gemüth thun. Er suche die Begebenheit, ehe er sie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblößen; und überlasse sich den Empfindungen, die das Unsichtbare der Sach in seinem Gemüth erwekt. Aber, wie unverständige Prediger jedes Wort, das ein Profet oder Apostel bey einer nichts bedeutenden Gelegenheit, auch wol ohne bestimmte Absicht gesprochen hat, zum Text einer Predigt wählen, so machen es auch die Mahler. Dinge, die man täglich sehen kann, wobey man nichts ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinste Maaß der Kräfte erfodern, müssen gar nicht gemahlt werden. Man kann sie ja überall in der Natur sehen.

Zum zweyten soll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geschichtschreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künste würklich zum Behuf der Geschichte angewendet worden seyn, so wär es doch ungereimt, sie itzt noch dazu zu brauchen, da man weit bessere Mittel hat, das Andenken der Begeben-

gebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geschichte muß von dem Mahler nicht historisch abgebildet werden, dafür sorget der Geschichtschreiber; er aber muß den Geist der Sache darstellen. Sollten irgend einem Mahler diese Lehren nicht verständlich genug seyn, so mahle er lieber andre Dinge, als Historien; es würde ihm auch nicht viel helfen, wenn sie weitläuftig entwikelt würden. Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geist desselben in dem bestimmten und intressanten Eindruk, den die Sach auf ihn selbst gemacht hat, empfunden, so nehme er seinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um seinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene, oder blos ins Ernsthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetische, in das Rührende, oder blos Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einschlage; denn daraus muß das Besondere in dem Charakter der Personen, in den Leidenschaften, so gar im Aeußerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, bestimmt werden. Viele Mahler scheinen gar nicht zu überlegen, wenn sie die Einsetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorstellen, ob sie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorstellen, die des höchsten Pathetischen fähig ist.

Hat der Mahler seinen Stoff mit Ueberlegung gewählt, und den Geist desselben, als ein Mann von Empfindung festgesetzt, so denke er an den schiklichsten Augenblik der Handlung. Hierüber sind in einem andern Orte verschiedene Anmerkungen beygebracht worden. (*)

(*) S. Augenblik.

Wegen des Inhalts der Historie ist noch dieses ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er seinen Stoff auch verständlich genug werde machen können. Es kömmt ungemein viel und gar ofte das meiste darauf an, daß wir das, was uns von der Geschicht und den Personen bekannt ist, herbeyrufen, um die Kraft der Vorstellung zu fühlen. Wir müssen bey einem guten Gemählde ungemein vielmehr denken, als der Mahler würklich mahlen kann. Dieses Mehrere entspringt daraus, daß wir bey Gelegenheit dessen, das wir sehen, uns einer Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum ist es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähldes ganz verständlich sey; daß wir sogleich die Personen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen ist, bemerken. Beydes ist oft sehr schweer. Wir wollen zur Erläutrung dieser Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der berühmten sieben Cartone, die in England sind, vorgestellt ist, zum Beyspiel nehmen. Wem diese Geschichte bekannt ist, der wird sogleich merken, was hier vorgestellt ist. Der große Künstler hat es deutlich machen können, daß hier nicht ein Mensch vorgestellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieses würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebehrdung, und dem erhaben fürchterlichen Gesichte des Apostels so gleich, was alles zu bedeuten hat. Dazu aber gehört nicht blos Genie und Beurtheilung, sondern ofte große Kenntnis, damit man durch das Uebliche, durch die Kleidung und andere Nebenumstände, den Inhalt des Gemähldes zu erkennen gebe. Als eine Probe einer sehr geistreichen Bezeichnung des Inhalts kann ein schönes radirtes Blat von Füßli (†) angeführt werden, unter welches er die Worte Spectrum Dioneum hat stechen lassen. Der Ort der Scene ist ein Saal, in welchem man einen, von seinem Siz in dem größten Schreken und Entsetzen zurükfahrenden Mann erblikt. Dieses Entsetzen wird von einem Gespenst verursachet. Eine Figur, die man an ihren brennenden Haaren, und an der wüthenden Bewegung, in welcher sie, mit einem ebenfalls brennenden, Hebebaum einen Altar umstürzt, gleich für eine Furie, oder für ein höllisches Gespenst hält, fährt wüthend durch den Saal. Die Bekleidung der Hauptfigur ist antik und griechisch, wie sie einem Manne vom ersten Range zukömmt. Alles, was man in dem Saal sieht, führet darauf, an diesem Manne den Dion zu erkennen. Er lehnet

(†) Dieser junge Gelehrte und Künstler, in welchem der Geist des Michael Angelo zu wohnen scheinet, ist noch wenig bekannt. Er ist ein Sohn des Mahlers Füßli aus Zürich, der die Lebensbeschreibungen schweizerischer Mahler herausgegeben hat. Außer einem bewundrungswürdigen Genie, besitzt er schöne Kenntnisse aus der alten Litteratur. Er war nicht zum Künstler, sondern zum Gelehrten bestimmt, ein würdiger Schüler Bodmers und Breitingers. Aber der natürliche Hang hat ihn ohne Veranstaltung zum Zeichner gemacht. Er gieng 1763 nach England, und befindet sich izt seit einem Jahr in Rom.

net den linken Arm auf einen kleinen völlig nach antiker Art gemachten Tisch, auf welchem man eine von kostbarem Stein geschnittene Schaale sieht, auf deren Grunde das Wort ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ (*) eingegraben ist. Dieses führet sogleich auf den Gedanken, daß dieser Mann einer der ersten Männer in Syrakusa seyn müsse. Hinter ihm erbliket man auf einem prächtigen Postament zwey in Stein gehauene Brustbilder, davon das eine den ehemaligen König Hieron, das andre den Philosophen Plato vorstellt. Daher entsteht die Vermuthung, daß dieser Mann der Dion sey. Betrachtet man die Handlung der Furie näher, so sieht man an dem Altar, den sie umstürzt, diese Aufschrift: CΥΝΘΡΟΝΟΙC ΤΟΙC ΕΝ CΙΚΕΛΙΔΙ ΘΕΟΙC ΔΙΩΝ ΑΝΕΘ. (†) Dieses macht uns völlig gewiß, daß wir hier den Dion in seinem Hause sehen, und daß das schrekliche Gesicht abgebildet werde, das er kurz vor dem Tode seines Sohnes gehabt, dessen Plutarchus in dem Leben des Dions Meldung thut. Zu den Füßen des Dions liegt eine Tafel, auf welcher eine Stelle aus der Ilias zu lesen ist.

(*) d. i. von den Syrakusern.

Παιδι δομεν Θανατον· της δ' ηεροφοιτις Ερινυς
Εκλυεν εξ Ερεβευσφιν — — — (††)

Dieses könnte auf die Vermuthung führen, daß Dion eben diese Stelle aus der Ilias gelesen, und daß die schrekhafte Vorstellung dieser Sache ihm die Einbildungskraft verwirrt und das Gesicht verursachet habe. Wenn aber dieses die Absicht des Künstlers gewesen ist, so hätte er diese Stelle lieber auf das Convolut, oder Buch, das Dion würklich noch in der Hand hat, schreiben sollen.

So finden Künstler von Genie und Kenntnis allemal Mittel, den Inhalt, oder den eigentlichen Stoff ihrer Gemählde dem Kenner verständlich zu machen; wiewol dieses oft eine sehr schweere Sach ist. Hat der Mahler alle diese Punkte berichtiget, so kann er nun das, was die vollkommene Behandlung, seines Stoffes betrift, in Ueberlegung nehmen. Hier ist nun das Wichtigste, daß er, wie der dramatische Dichter, Personen von bestimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Fassung, oder Leidenschaft, die ihr zukömmt, vorzustellen wisse. Müßige Personen, durch deren Gegenwart die Scene nicht intressanter wird, thun dem Gemähld eben den Schaden, den sie einer lebhaften Scene im Schauspiele thun. Aber wenige Mahler haben dieses genugsam überlegt. Wenn sie die Hauptpersonen hingestellt haben und finden, daß die Gruppen nicht voll, oder nicht zusammenhangend genug sind, wenn sie etwa zur Haltung irgendwo gewisse Farben nöthig haben, so stellen sie gleich eine unnütze Figur dahin, die zwar das Aug etwas befriediget, aber in das Feuer der Empfindung Wasser gießt. Sollte es dem Mahler nicht möglich seyn, mit den nothwendig zur Handlung gehörigen, oder doch zuläßigen Personen, dem Mechanischen der Kunst genüge zu leisten, so lasse er lieber in dem Körperlichen des Gemähldes eine Unvollkommenheit zu, als in dem Geist und der innern Würkung. Bey vielen historischen Vorstellungen, die man auf Gemählden, auf geschnittenen Steinen und grösserem Schnizwerk der Alten findet, ist man so sehr mit dem lebhaften Ausdruk dessen, was wir den Geist des Gemähldes nennen, beschäftiget, daß man das Fehlerhafte der Gruppirungen und andre Fehler, gegen das Mechanische der Kunst, würklich übersieht.

Eben so wenig hat der Mahler nöthig der historischen Wahrheit zu gefallen unnöthige Personen zuzulassen. Er hat jedesmal einen genau bestimmten Gesichtspunkt, aus welchem er die Geschichte, die er mahlt, ansieht, und muß gerade nur so viel Personen wählen, als dazu nöthig ist, ohne sich darum zu bekümmern, ob würklich bey der Handlung mehrere zugegen gewesen. So sind z. B. bey der Creuzigung Christi viel tausend Zuschauer gewesen. Der Mahler aber, der nun nicht die äusserlichen Umstände dieser Handlung, sondern nur eine gewisse Würkung, die ein besonderer Umstand auf gewisse Personen gehabt hat, uns will empfinden lassen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuschauer nur die, die ihm nöthig sind, vorstellen. Es wird ihn kein Verständiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er so wenig Personen auf die Scene geführt hat.

Ein Mahler ohne Genie raft so viel körperliche Materie zusammen, als er nur kann, um das Aug anzu-

(†) d. i. denen über Sicilien herrschenden Göttern, sezte Dion diesen Altar.

(††) Il. I. vs. 567 d. i. (Sie hatte den Pluto und die Proserpina beschwohren) daß sie ihren Sohn umbringen möchten; und sie erhörte in dem Erebus die im finstern herumirrende Erinnys.

anzufüllen; der grosse Mahler, sucht die kleineste Anzahl Personen, die nur möglich ist, weil er an einer einzigen Person viel auszudrüken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruk des höchsten Affekts, die wenigsten Worte, und so kann der Mahler eine an Empfindung sehr reiche Scene durch die wenigsten Umstände vorstellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römische Kayser vorgestellt sind, die von dem Rednerstuhl eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird ofte durch wenig Befehlshaber vorgestellt; denn wozu nützte es ein ganzes Heer vorzustellen? Gesezt, daß der Mahler historisch vorstellen wollte, wie Cäsar, nachdem er über den Rubicon gegangen, seinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an dasselbe gehalten. Wenn nun seine Absicht dabey nicht ist, diese Handlung des Gepränges wegen vorzustellen, oder uns diese Scene ganz übersehen zu lassen, sondern nur die zuversichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Würkung derselben auf seine Unterbefehlshaber, so vergeben wirs ihm gar gerne, daß er uns nur wenig Personen in der Nähe des Redners vorstellt, und das ganze Heer etwas in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorstehendes bedeket. Der Mahler muß es sich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in sein Gemählde zu bringen.

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtiget sind, hat nun der Künstler an das Wesentliche, nämlich den wahren Ausdruk der Sachen zu denken, um dessentwillen alles andre veranstaltet worden. Da muß er vor allen Dingen sich selbst erforschen, was er in seiner Geschichte fühlt, was ihn an den Personen, die er in der Phantasie schon vor sich sieht, rühret: und dieses muß er uns so lebhaft vorstellen können, daß wir in dieselben Empfindungen gerathen, die er in sich wahrnihmt. Er kann aber immer voraussetzen, daß das Gemählde, welches er auf die Leinwand bringt, nie so lebhaft seyn werde, als es würklich in seiner Phantasie liegt; denn auch der geschikteste Künstler wird selten alles ausdrüken können, was er innerlich sieht. Darum kann er nicht erwarten, daß die, für welche er arbeitet, eben so stark von seiner Arbeit werden gerührt werden, als er selbst von der Vorstellung derselben gerührt ist: und dieses muß ihm die Klugheit geben, nichts zu bearbeiten, bis er eine Vorstellung davon entworfen hat, deren Würkung noch immer interessant bleibet, wenn sie auch noch etwas geschwächt würde. Nach einer guten und glüklichen Erfindung des Gemähldes ist nichts so wichtig, als der redende Ausdruk der Figuren. Nur das Gemähld ist vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebehrdung und Gesichtsbildung wahrhaftig redend ist, und uns sogleich das, was in ihrem innern vorgeht, entdeken läßt.

Man siehet hieraus, wie höchst schweer es sey ein vollkommenes historisches Gemählde zu machen. Der Historienmahler muß nicht blos, wie ein andrer Mahler eine reiche und mit allen Annehmlichkeiten erfüllte Phantasie besitzen, nicht blos Zeichnung, Colorit und alles, was zur Ausführung gehört, in seiner Gewalt haben. Durch diese Talente würde er wol in Stand gesetzt natürliche Vorstellungen zu machen; aber die innere Kraft des historischen Gemähldes erreicht er dadurch nicht. Wir wollen nicht Menschen sehen, wie wir sie täglich zu sehen gewohnt sind; nicht sittliche Gegenstände, wie sie uns immer vor Augen kommen, und die deswegen nicht mehr intressiren. Wir erwarten Sachen von ihm, die unsren Verstandes und Gemüthskräften einen stärkern Schwung geben. Er soll uns mit Menschen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigstens sehr intressant sind. Darum muß er, so wie der Dichter, ein Mann von grossem Verstand, und von vorzüglichen Gemüthskräften seyn. Denn, was er selbst nicht zu fühlen im Stand ist, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philosoph seyn, der gewohnt ist, das Genie und die Charaktere des Menschen zu erforschen, ihre Urtheile, Gesinnungen und Leidenschaften gegen einander abzuwiegen. Ihm müssen Menschen von höherm Geist, und überwiegenden Seelenkräften bekannt seyn, und ihre Stärke muß er können empfindbar machen. Wer nicht zuversichtlich empfindet, daß er das Grosse und Kleine in der Gemüthsart der Menschen und in ihrer Art zu handeln zu beurtheilen vermag, der muß sich nicht mit dieser Gattung der Mahlerey abgeben.

Nihmt er seinen Inhalt aus entfernten Geschichten und aus fremden Ländern, so muß er eine genaue Kenntnis der Sitten und der Gebräuche des Landes haben, dahin er seine Scene versezt, damit er, wie oben an einem Beyspiele gezeiget worden, alles

alles genau bezeichnen und auch richtig abbilden könne. Blos das Studium dessen, was man das Ubliche (Costume) (*) nennt, erfodert langen Fleis und viel erworbene Kenntnis. Je genauer der Mahler von den Sitten und Gebräuchen der Nationen unterrichtet ist, je leichter wird es ihm seinen Inhalt verständlich zu machen. Es giebt aber auch etwas Nationales in der Bildung der Menschen, und vielleicht auch in der Stellung und in den Bewegungen. Ein feines Aug unterscheidet gar oft den, ihm unbekannten, Engländer, Franzosen oder Italiäner unter den Deutschen: und so sieht man in den Antiken, wenn man auch auf die Gewänder und andre Nebensachen gar nicht achtete, andre Gesichter, andre Stellungen und Gebehrden, als die sind, die man gegenwärtig in der Natur antrift. Die Figuren in den Werken der römischen Künstler unterscheiden sich auch in diesen Stüken, von denen, die man in den griechischen Werken sieht. Dergleichen Sachen muß der Historienmahler genau bemerkt haben und in der Zeichnung auszudruken im Stande seyn.

(*) S. Ubliche.

Wenn man sich alles, was zu einem vollkommenen historischen Gemählde gehört, vorstellt, so wird man sich nicht wundern, daß es so höchst selten ist, ein untadelhaftes Werk in dieser Art zu sehen.

Holländische Schule.
(Zeichnende Künste.)

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Mahler gehabt, die sich durch einen eigenthümlichen Geschmak und eigene Vorzüge von allen andern unterscheiden, auch deswegen würklich eine besondere Schule ausmachen. Die Mahler dieser Schule scheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben, die gemeine Natur so vollkommen, als möglich, zu erreichen; im übrigen aber, sich um den Werth, oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieser Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewundrung, auch in den geringsten Kleinigkeiten so kopirt ist, daß man kaum seinen Augen traut: man glaubet eine Scene aus der Natur, durch ein verkleinerndes Glas zu sehen, so vollkommen ist Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Farbe in dem Gemählde erreicht. Wann man einige der besten Werke dieser Schule vor sich hat, so kann man nicht begreifen, daß es möglich sey, bemeldte Theile der Kunst höher zu treiben. Man kann also sagen, daß die holländischen Mahler in dem Mechanischen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht haben.

Diese Schule, die der Herr von Hagedorn mit Recht die Schule des Wahren nennt, hätte die vollkommensten Werke der Kunst aufzuweisen, wenn diese nur die Absicht hätte, dem Auge dasjenige vollkommen gemahlt zu zeigen, was man täglich in der Natur vor sich sieht. Wenn der Endzwek der Kunst durch diese Täuschung des Auges erreicht würde, so würde man weder einen Raphael, noch einen Corregio, noch einen Titian, dem Künstler zum Studiren empfehlen, sondern ihn allein in die holländische Schule verweisen.

In der That ist das, was sie vorzügliches besitzet, ein wichtiger Theil der Kunst; aber nur in so fern diese auf wichtige Gegenstände angewendet wird. Es ist zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand so künstlich aufgetragen zu sehen, daß man sich einbildet, man stehe in einer Kirche, oder man sehe eine würklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menschen vor sich; weiter aber hat auch diese bewundrungswürdige Kunst nichts auf sich. Der Endzwek der schönen Künste, wird dadurch nicht erreicht (*), sondern diese Werke dienen blos, die Liebhaber zu ergötzen. Wenn aber diese Vollkommenheit mit dem höhern Werth vereiniget ist, wenn wichtige Gegenstände so behandelt werden, so ist alsdenn das Werk vollkommen.

(*) S. Künste.

Man muß also den Künstler, der höhere Absichten hat, als zu ergötzen, oder das Aug zu täuschen, doch in diese Schule führen. Die herrlichste Erfindung und der größte sichtbare Gegenstand, den das Genie eines Mahlers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemählde die größte Würkung thun soll, sich so zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenstand wäre (*), folglich ist das Studium, wodurch die holländischen Mahler groß geworden sind, jedem andern Mahler auch zu empfehlen.

(*) S. Natur.

Doch äußert sich dabey eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieser Werke für das Studium der Kunst um ein merkliches verringert wird. Die schätzbarsten Werke sind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgestellt werden. Diese müssen ihrer Natur nach groß seyn. Aber kann das

das Natürliche im Großen, durch dieselben Mittel erreicht werden, wie im Kleinen? daran muß man nothwendig zweifeln. Wenn die Mahler der römischen Schule, den Pensel so geführt hätten, wie die holländischen Meister, so würden ihre Gemählde schwerlich vollkommner worden seyn, als sie durch ihre größere Behandlung des Colorits worden sind. Wenn ein Mahler, wie Gerard Dow, oder Franz Mieris in die Nothwendigkeit gesetzt worden wäre, große Kirchenstüke zu verfertigen, so hätte er nothwendig andre Methoden, als er würklich gehabt hat, ausdenken müssen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen. Nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten ofte schädlich ist,(*) sondern weil durch das Kleine die gute Würkung in großen Gemählden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenstand, den man von weitem ansieht, ein völlig natürliches Ansehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenstand natürlich wird. Aber, wer in kleinen Sachen, wie sich ein Kenner ausdrükt (*) raphaelisch denkt und zeichnet, der hat Ursache sich die äusserste Mühe zu geben, daß er auch, wie Gerhard Dow, mahle.

(*) S. Fleiß.

(*) Haged. Betracht. S. 419.

Holzschnitte.
(Zeichnende Künste.)

So nennt man die Abdrüke von den in Holz geschnittenen Zeichnungen (*), so wie man die, welche von gestochenen Kupferplatten abgedrukt sind, Kupferstiche nennt. Von dem besondern Zweyg der zeichnenden Künste, dem man die Holzschnitte zu danken hat, haben wir bereits in dem angezogenen Artikel gesprochen, wo auch beyläufig das, was von dem Gebrauch und den vorzüglichen Vortheilen der Holzschnitte zu merken ist, angeführt worden.

(*) S. Formschneider.

Homer.

Der älteste griechische Dichter, dessen Gesänge auf uns gekommen sind. Er wird deswegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunst gehalten. Dieses ist aber nicht so zu verstehen, daß er der erste Dichter gewesen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er selbst von Sängern thut, schließen, daß die Dichter schon vor seiner Zeit unter den Griechen sehr häufig gewesen sind; und auch weit ältere Völker, als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeschränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige gewesen, der diesen Namen in der vollkommensten Bedeutung verdiente. Der griechische Mahler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn so abgemahlt, daß aus seinem Mund eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geschöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre castalische Brunnen sey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum pieriis ora rigantur aquis. (*)

Selbst Aristoteles und Plato scheinen ihn für den einzigen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere sich gebildet haben. Seine Gesange wurden von der Zeit an, da der Dichter selbst sie absang, bis auf den Untergang der Wissenschaften und Künste, für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künste, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte sie studiren und Erwachsene brauchten sie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbst zu der Zeit, da die Wissenschaften in Griechenland im höchsten Flor stuhnden, sah man eine eigene Classe von Menschen, die keinen andern Beruf hatten, als die Gesänge dieses Dichters so wol öffentlich, als in den Häusern, nach der Kunst abzusingen.

(*) Ovid Amor. II. 9.

Man muß den höchsten Begriff von diesem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verschiedenen Arten ihn für ihren vornehmsten Lehrmeister gehalten; daß Lycurgus ihn als einen Gesetzgeber, Aeschynes und Demosthenes als den größten Redner, Alexander der Große als den vornehmsten Lehrer des Kriegswesens, Pindar, Moschus und Virgilius als den vornehmsten Dichter verehrt haben. (†) Ein Dichter, den die ersten Köpfe der ersten Nation in der Welt so sehr verehrt haben, verdient allen Menschen von Vernunft und Geschmak bekannt zu seyn.

Von seinen persönlichen Umständen weiß man wenig zuverläßiges. Nach der gemeinesten Meinung fällt seine Lebenszeit ohngefehr 1000 Jahre vor

(†) Est enim sane mirabile Homerum Legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeschini et Demostheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moscho probatum esse. *Clodius super Quint. Iudicio de homero.*

vor den Anfang der christlichen Zeitrechnung, hundert und funfzig, bis zweyhundert Jahre späther, als der trojanische Krieg, den er besungen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Jonier aus klein Asien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft gewesen; denn seine Gesänge kündigen einen Mann an, der alle Wissenschaft, alle Kenntnis der Länder, der Künste und der Weltgeschäfte, gehabt, die zu seiner Zeit möglich gewesen. Es ist auch wahrscheinlich, daß er bey Verfertigung seiner Gesänge etwas grösseres zur Absicht gehabt habe, als seinem dichterischen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen verschiedene Colonien in ein Land zu schiken, in welchem sie vor nicht langer Zeit den hartnäkigsten und berühmtesten Krieg geführt haben; so entsteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalintresse der asiatischen Griechen die Hauptabsicht dieser Gesänge gewesen sey.

Wie dem aber sey, so ist bey itziger Beurtheilung derselben allemal genau darauf zu sehen, daß sie uns ganz fremde sind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in so fern sie uns das Genie eines der grössten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker, und der berühmtesten Helden des Alterthums, auf das natürlichste schildern. Wir müssen davon auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unsrer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die itzigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, sondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht schweer fallen würde zu bestimmen, wie Alexander nach der itzigen Verfassung würde gehandelt haben, so kann auch ein guter Kunstrichter sehen, wie eine Epopöe seyn würde, die itzt in dem Geist des Homers verfaßt wäre.

Man wundert sich nicht ohne Grund, wie es neuern Kunstrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Last zu legen, daß er seine Götter und Menschen anders handeln und reden läßt, als unsre Begriffe es zu erfodern scheinen, und daß ihm Sachen wichtig geschienen, die wir für unwichtig halten. Dies ist eben so viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Canonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer schildert den Menschen, wie er zu seiner Zeit gewesen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, und mit der Sprache, die er damals gehabt hat. Er ist der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man sieht wol, daß es ihm höchst leichte gewesen wäre, die Personen besser oder schlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig an das Ideal zu denken, da die Natur selbst zu seiner Absicht hinreichend war.

Wer diesen Dichter in seinem wahren Lichte sieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beystimmen, der ihn nicht blos wegen des poetischen Genies, sondern auch wegen seiner Einsicht in Sachen des Lebens, und der Politik allen andern Dichtern vorzieht. (†) Wir wollen seinen poetischen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden, „Homer ist ein so viel mächtigerer und weiserer Zauberer, da er seine Sprache, nicht sowol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruk der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und seinen ganzen Fleis darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudruken. Bald scheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald sie aus dem Gesichte zu verlieren; aber dann kommt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit mischt er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrüke und Redensarten: als ein andrer Proteus nihmt er alle Gestalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald schleicht er am Boden; bald donnert er, bald lispelt er sanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergestalt von seinen Versen gerührt, daß er sich unsrer Kräfte bemächtiget, und durch seine Worte, der Kraft der Natur nacheyfert. (††) Nicht ohne Bewundrung sieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beschreibet; von den lieblichsten und gemeinsten Gegenständen in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichsten und erhabensten: fürnehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichsten Art schil-

(†) Ὁς ὀ μονον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετη παντας ὑπερβεβληται — — ἀλλα σχεδοντι και τῃ κατα τον βιον ἐμπειρια των πολιτικων. Strabo. L. I.

(††) Gravina. L. I. c. IV. Man sehe auch die meisterhafte Schilderung dieses Dichters in Shaftesburys Advice to an Author. P. I. Sect. 3. auf der 196 u. 197. Seite.

schildert. Eben dieses fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er seinen Personen beylegt. Kein unnützes, kein überflüssiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zwek trift, keine, auch nicht die geringste Handlung, die nicht den bestimmtesten Charakter anzeiget. Was jeder spricht oder thut, geschieht so, wie es sich für ihn schiket. Sein Ausdruk und sein Vers sind so, daß die Natur selbst sie auf den Lippen des Dichters zur besten Bezeichnung der Sachen scheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er fürnehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetischen Schwunges, oder der Herablassung zu der natürlichen Vorstellung der Sachen; keine Wendung der Gedanken; kein Theil der poetischen Kunst ist, davon er nicht Muster gegeben. Der epische Dichter, der dramatische, der lyrische, und der Redner, können ihr Genie an dem seinigen schärfen. Dieses große poetische Genie wird überall von Verstand und Weisheit geleitet, um auf das Zuversichtlichste auf seinem Wege fortzuschreiten. Er zeiget dem Verstand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünsteltes, nichts subtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes, nichts unbestimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum fast ohne Ausnahm von dem Vater der Dichter geurtheilt. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszusetzen gefunden. Man hat ihn beschuldiget, daß er ungesittet, unphilosophisch und unmoralisch sey. Man scheinet aber bey diesen Vorwürfen vorauszusetzen, daß Homer die Absicht gehabt habe, nach den abstrakten und gereinigten Begriffen der Philosophie und Moral seine Zeitgenossen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philosophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moralische Vollkommenheit des Menschen nach dem höchsten Ideal gebildet habe. Ist es seine Absicht gewesen, einen idealischen Menschen zu schildern, so hat er sie schlecht erfüllt. Hat er sich aber vorgesetzt die Griechen, als die größten Helden zu schildern, den verschiedenen Stämmen derselben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren Nationalcharakter durch Erzählung der wichtigsten Thaten ihrer Vorfahren, fester zu bilden; hat er dieses nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltert war, und nach den damaligen Sitten gethan, so ist sehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es besser hätte thun können.

Man erkennt an diesem Dichter noch deutliche Spuhren von dem Charakter eines Barden.(*) Er hat nichts von dem vorsichtigen Wesen eines gelernten Künstlers. Er singt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunst ist, sondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in frischem Andenken waren, in dem Gedächtnis der Nation zu erhalten. Daß schon ältere Werke der Dichtkunst vor ihm vorhanden gewesen, nach denen er sein Model genommen, kann man nirgend merken; so sehr fließt bey ihm der volle Strohm aus seiner eigenen Quelle, ohne Spuhr einer künstlichen Veranstaltung.

(*) S. Dicht[illegible] 254 S.

Horaz.

Man würde sich einen zu niedrigen Begriff von einem der größten Dichter des Alterthums machen, wenn man sich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter geworden, daß er, wie es etwa in unsern Zeiten zu geschehen pflegt, seine Jugend und sein reiferes Alter angewendet habe, poetische Gedanken und Bilder aufzusuchen, und Sylben abzuzählen, um bey verschiedenen Gelegenheiten seinen Mitbürgern etwas zu lesen zu geben, das ihnen gefiele, und ihm den Ruhm eines witzigen Kopfs erwürbe. Der Graf Shaftesbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunstrichter, die diesen Dichter mit ihren Anmerkungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht gezeiget haben, der er würklich gewesen ist. Wenn man nur das, was er selbst hier und da in seinen Gedichten von seinen persönlichen Umständen und von seinem Charakter einfließen läßt, zusammen nihmt, so zeiget er sich in einem sehr vortheilhaften Lichte.

Er war der Sohn eines freygelassenen, vermuthlich griechischen, Mannes von Vermögen und rechtschaffenem Wesen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drükt sich darüber an verschiedenen Orten sehr deutlich aus; er schreibet es seinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

— purus et insons
— si et vivo carus amicis:
Causa fuit pater his. (*)

(*) Sa[illegible] 6.

Sei-

Seinen Lehren danket er es, daß er sich nicht von dem Strohm der Laster hat hinreissen lassen:

— Insuevit pater optimus hoc me,
Ut fugerem, exemplis vitiorum quaeque notando. (*)

(*) Sermon. I. 4.

Er hatte verschiedene Lehrer und Aufseher; aber dieser rechtschaffene Vater verließ sich nicht auf sie, er war selbst der beste Aufseher:

Ipse mihi custos incorruptissimus omnes
Circum doctores aderat. (*)

(*) Ib.

Nachdem er in Rom eine so gute Erziehung genossen, und, nach der damaligen Art, auch in den schönen Wissenschaften unterrichtet worden, reiste er nach Athen, wo er in der Schule der Academiker das Studium der Philosophie trieb. Indem er sich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den Brutus die römische Republik zu retten suchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit, aus patriotischen Gesinnungen und aus Hochachtung und Freundschaft gegen den Brutus, dem er in Griechenland bekannt worden. Dieser einzige Umstand, daß er vor dem Umsturz der Republik, mit dem Häuptern des Staates bekannt gewesen, und von so großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurd ihm eine Legion anvertraut) muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Ursach auch nachher sich dessen zu rühmen. Die Art, wie er davon spricht,

Me primis urbis, *belli* placuisse *domi*que. (*)
— Cum magnis vixisse invita fatebitur usque
Invidia (*)

(*) Ep. I. 20.

(*) Sat. II. 1.

zeiget deutlich, daß er mit den größten Männern der sterbenden Republik, so wol vor, als in dem Krieg selbst, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurd er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erkläret, und verlohr seine Güter. Dieses zwang ihn zu einem ruhigen Leben, und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er sich in die Aerme der Musen, so wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umständen, sich ganz dem Studio der Philosophie ergeben hatte. Alle diese Umstände erzählt er selbst, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

Romae nutriri mihi contigit, atque doceri
Iratus Grajis quantum nocuisset Achilles:
Adjecere bonae paulo plus artis Athenae;
Scilicet ut possem curvo dignoscere rectum,
Atque inter sylvas Academi quaerere verum.
Dura sed emovere loco me tempora grato;
Civilisque rudem belli tulit aestus in arma,
Caesaris Augusti non responsura lacertis.
Unde simul primum me dimisere Philippi
Decisis humilem pennis, inopemque paterni
Et laris et fundi, paupertas impulit audax
Ut versus facerem. (*)

(*) Epist. II. 2.

Er äußert hier im Vorbeygang seine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weise, die uns nicht erlaubet, es ihm übel zu nehmen, daß er sich mit dem Cäsar ausgesöhnt hat. Er gesteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er stillschweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen setzt. Man kann den beherztesten Mann nicht tadeln, daß er der entschiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtigern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

Man würde sich sehr irren, wenn man aus den letzten Worten dieser Stelle schließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe ein Dichter zu werden, um sein Leben mit dem Gewinnst von seinen Gedichten zu erhalten. Er will blos sagen, daß die Beraubung seiner Güter und die Verbannung alle Würksamkeit für Geschäfte bey ihm unmöglich gemacht und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine ersten Versuche in der Dichtkunst waren die Satyren, wozu er durch das Beyspiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war sehr natürlich, daß ein so groß denkender Mann seinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laster ausließ. Dieser Unwillen war seine Muse, nicht der Kützel, als ein Poet sich einen Namen zu machen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anspruch auf den Namen eines Dichters;

— Ego me illorum, dederim quibus esse poetas,
Excerpam numero. (*)

(*) Serm. I. 4.

Darum gab er sich auch keine Müh als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die schönen Geister, wie noch itzt, ihre eigenen Methoden, sich Beyfall zu erwerben und sich rühmen zu lassen. Aber diese Schliche stuhnden ihm nicht an.

Non ego nobilium scriptorum auditor et ultor
Grammaticas ambire tribus et pulpita dignor. (*)

(*) Epist. I. 19.

Er schrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laster zu schweigen.

— Seu me tranquilla senectus
Expectat, seu mors atris circumvolat alis;
Dives, inops, Romae, seu fors ita jusserit, exul
Quisquis erit vitae, scribam, color. (*)

(*) Serm. II. 1.

Noch währenden Unruhen des bürgerlichen Krieges, erlangte er die Freyheit wieder nach Rom zu kommen, kaufte sich in eine bürgerliche Decurie ein, und seine Freunde Virgilius und Varius machten ihn mit dem Mecänas bekannt. Anfangs that er sehr schüchtern, und erst neun Monate nach der ersten Bekanntschaft mit diesem Liebling des Augusts, wurd der Dichter unter die Zahl seiner Vertrauten aufgenommen. (*) Dadurch wurd er auch bald dem Augustus selbst bekannt, der ihn sehr hoch schätzte.

(*) Serm. I. 6.

Man kann aus hundert Stellen seiner Gedichte schließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit Mäcenas und dem Augustus gehabt, die Unterredungen meistentheils die damals schon ungemein große Verdorbenheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betroffen haben, und daß dieses zu mancher Satyre und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutz des Regenten konnte er sehr dreiste schreiben; darum wurd er sehr beißend und übertrat auch wol darin die Schranken der bürgerlichen Gesetze, deswegen er sich sehr viel Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung sicher war, so erwekte dieses bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrschenden Thorheiten und Laster der Römer und griff so wol einzele Personen, als das ganze Publicum an.

Seine Lebensart war so, wie sie sich für einen Philosophen schiket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt daß ihm sein Stand erlaubte für sich, von öffentlichen Geschäften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philosoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens.

Nollem onus — — portare molestum.
Nam mihi continuo major quaerenda foret res,
Atque salutandi plures; ducendus et unus
Et comes alter, uti ne solus rusve peregre —
Ve exirem; plures calones atque caballi
Pascendi; ducenda petorrita. (*)

(*) Serm. I. 6.

Er empfand es, daß er in diesem Stük viel Vortheile über die Großen hatte.

— Commodius quam tu praeclare senator
Millibus atque aliis vivo; Quantumque libido est
Incedo solus; percontor quanti olus et far.

Mit einer solchen Sinnesart konnte er freylich auf die Römer, wie von einer Höhe herunter sehn, und ihnen ihre Thorheiten mit so viel Nachdruk vorwerfen.

Ein Mann von dieser Art war dem Augustus nicht nur zum Umgang und zu philosophischen Ergözlichkeiten wichtig, sondern er sah auch, daß er ihm zur Ausbreitung seines Ruhmes und zur Unterstüzung seiner Politik große Dienste leisten konnte. Es geschah auf ausdrükliches Verlangen des Regenten, daß Horaz seine und der Seinigen Siege besang. Viele der schönsten Oden sind aller Wahrscheinlichkeit nach auf dessen Angeben gemacht worden, um den Römern die Ruhe unter seiner Regierung, bisweilen auch, um seine Veranstaltungen und Gesetze, beliebt zu machen. Im Alter scheinet der Dichter sich von dem Hofe etwas entfernt zu haben, um für sich zu leben. Er hielt sich damals meistens auf seinem sabinischen Landgut, oder in seinem tiburtinischen Lusthaus auf, lebte als ein Philosoph, und kam viel seltener an den Hof, als man ihn da zu sehen wünschte.

Alles dieses breitet ein ziemlich helles Licht über den sittlichen Charakter dieses Mannes aus. Er hatte Genie genug in der Dunkelheit eines niedrigen Standes sich die Einsichten zu erwerben, und sich zu einer Sinnesart zu bilden, die ihn den ersten Männern der Republik wichtig machten. Hätten die Vertheidiger der Freyheit gesiegt, so würde er ohne Zweifel ein ansehnlicher Mann, und eine Stütze des Staates geworden seyn. Nachdem die Bemühungen für die Erhaltung der Freyheit nicht nur völlig vergeblich worden, sondern so gar dem Staat schädlich würden gewesen seyn; verlohr er die Lust zu Geschäften, und unterwarff sich dem Schiksal. Er wurd von der herrschenden Parthey gesucht, und verbarg sich nicht vor ihr, wurd aber auch nicht ihr Schmeichler. Da er selbst für den Staat nichts mehr thun konnte, wurd er erst ein bloßer Zuschauer. Seine scharfe Beurtheilungskraft und sein richtiges Gefühl zeigten ihm den verdorbenen Charakter seiner Mitbürger in einem lebhaften Lichte. Da die patriotische Tugend nichts mehr helfen konnte, suchte er die Privattugend zu unterstützen. Es erregte seine Galle, daß die Römer, nachdem sie die politische Freyheit unwiederbringlich verlohren hatten, sich noch selbst in die sittliche Sclaverey der Leidenschaften stürzten. Er sah ein, daß auch unter der

neuen

neuen Regierungsform ein Mittel übrig war den Staat groß und die Bürger glüklich zu sehen, wenn sie nur selbst es seyn wollten. Ein großer Theil seiner Gedichte ziehlt dahin ab, sie davon zu überzeugen, und sie von dem völligen Verderben zu retten; sein eigenes Leben gab ihnen das Beyspiel dessen, was er von ihnen forderte. Diese große Art zu denken, mit einem sehr lebhaften poetischen Genie verbunden, machten ihn zu einem Dichter, der auf den wahren Zwek der Kunst arbeitete. Diesen moralischen Schwung kann man, wie ein scharfsinniger Engländer sehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieses Dichters gewahr werden, und der Verfasser der Epistein blikt selbst in den Oden hervor. Horaz ist, sagt dieser Kunstrichter (*), vom ganzen Alterthum der populareste Schriftsteller, weil er an solchen Bildern reich ist, die aus dem gemeinen Leben hergenommen sind, und an solchen Anmerkungen, die die menschlichen Herzen und Geschäfte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, und weil er fast überall den Zwek gehabt hat, nicht als ein witziger Kopf durch schöne Sachen seine Leser zu belustigen, sondern als ein das Publicum übersehender Philosoph, ihnen nützliche Sachen zu sagen.

Freylich war er auch ein witziger Kopf, der manches geschrieben, um mit seinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus seinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geschriebenen, kleinen Liederchen, sondern aus seinen größern und ernsthaften Gedichten beurtheilen. Da sieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben will, innig durchdrungen ist, der deswegen jeden Gedanken mit der größten Lebhaftigkeit und Stärke sagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, stark empfindendes Herz, und eine herrschende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantasie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdichter ernsthafter und philosophischer Männer bleiben.

Horizont.

(Mahlerey.)

In der Natur ist der Horizont die äußerste Linie, die eine ganz flache Gegend des Erdbodens von der Luft oder dem Himmel abschneidet; oder das äusserste End des ohne Hügel oder Erhöhungen vor uns liegenden Erdbodens, hinter welchem wir nur Luft, oder in die Höhe steigende Gegenstände sehen. Eben diese Bedeutung hat das Wort auch in gemahlten Landschaften und andern Gemählden; nur mit dem Unterschied, daß man sich im Gemählde auch da einen Horizont vorstellen muß, wo die Aussicht in die Ferne durch etwas vor uns stehendes gehemmt wird. Nämlich, wenn wir z. B. in der Thür eines Zimmers stehen, und gerade vor uns auf die, dem Eingange gegen überstehende, Wand sehen, so würde eine an dieser Wand in der Höhe unsers Auges, waagerecht längst der Wand gezogene Linie den Horizont bezeichnen. Der Mahler muß in jedem Gemählde sich einen bestimmten Horizont vorstellen. Denn es muß immer in dem Gemählde, oder in der Fläche, von welcher das vor uns stehende Gemähld einen Theil bedekt, irgend ein Punkt seyn, der dem Auge dessen, der das Gemählde so ansieht, wie der Mahler den natürlichen Gegenstand, da er ihn gemahlt, angesehen hat, gegenüber liegt, und die durch diesen Punkt waagerecht gezogene Linie, macht die Horizontallinie aus. (*)

(*) S. Gesichtspunkt.

Alles was im Gemähld über dieser Linie liegt, wird von dem Auge von unten herauf, was aber unter ihr liegt, von oben heruntergesehen. Daher hat die Bestimmung des Horizonts einen Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemähld vorkommenden Gegenstandes, und kein Gemählde, wenn es auch nur eine einzele Figur vorstellt, kann völlig richtig gezeichnet werden, wenn der Mahler nicht immer genaue Rüksicht auf den Horizont desselben hat. Wir werden in dem Artikel Perspektiv das Wichtigste, was in der Zeichnung von dem Horizont abhängt, anzeigen.

Weil jeder Gegenstand so gemahlt wird, wie wir ihn aus einem einzigen Gesichtspunkt sehen, der Gesichtspunkt aber den Horizont bestimmt (*), so muß jedes Gemähld nur einen einzigen Horizont haben. Wenn man uns z. B. eine Landschaft mahlt, so muß sie so gezeichnet werden, wie wir sie von einer einzigen Stelle sehen. Es würde ein seltsames Gemisch herauskommen, wenn ein Theil so gezeichnet würde, wie wir ihn von einem Thurm herunter sehen, ein andrer, so wie er sich zeiget, wenn wir an der Erde stehen. Darum muß der Mahler in der Zeichnung vor allen Dingen seinen Horizont festsetzen, ihn bey Zeichnung jedes Gegenstandes vor Augen haben, (*) und gewissen daher entstehenden Regeln folgen, damit alles richtig gezeichnet werde. Man sieht bisweilen historische Gemählde von berühmten

(*) S. Gesichtspunkt.

(*) S. Perspektiv.

rühmten Meistern, wo die Gruppen der Figuren einen andern Horizont haben, als die Scene, oder die Landschaft, auf der sie stehen. In diesen Fehler wird jeder Mahler fallen, der die Regeln der Perspektiv nicht weiß, oder nicht darnach arbeitet. Besonders aber wird er in der Landschaft angetroffen, deren Theile aus verschiedenen Zeichnungen und sogenannten Studien zusammengetragen sind.

Will man die Richtigkeit einer Zeichnung beurtheilen, so muß man ebenfalls sich zuerst bemühen, den Horizont derselben zu finden. Man entdekt ihn sehr leicht, wenn nur irgendwo im Gemählde zwey Linien auf der Grundfläche, oder auf einer ihr parallelen Fläche vorkommen, von denen wir wissen, daß sie in der Natur parallel seyn müssen. Denn diese beyden Linien dürfen wir nur in Gedanken gegen den hintern Grund des Gemähldes verlängern; sie müssen in einem Punkt zusammen treffen, und dieser Punkt ist allemal in der Horizontallinie. (*) Wenn diese Horizontallinie hoch über der Grundlinie des Gemähldes liegt, so hat es einen hohen Horizont, liegt sie aber nicht hoch über diese Grundlinie, so hat es einen niedrigen Horizont. Ein Gemählde fällt am vortheilhaftesten in die Augen, wenn wir es so ansehen können, daß der Horizont desselben gerade die Höhe hat, auf dem das Aug steht. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts hat nach der Beschaffenheit des Gegenstandes einen wichtigen Einfluß auf seine Schönheit und gute Würkung, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden ist (†).

(*) S. Perspektiv.

Hymne.

(Dichtkunst.)

Die Griechen nannten die Lobgesänge auf die Götter, welche gemeiniglich bey feyerlichen Opfern abgesungen und durch den Ton der Flöten, oder der Leyer unterstützt wurden, Hymnos, und man ist schon gewohnt, dieses Wort auch im Deutschen zu brauchen. Die Hymne macht eine besondere Gattung der Ode. Der darin herrschende Affekt ist Andacht, und anbethende Bewundrung; der Inhalt eine in diesem Affekt vorgetragene Beschreibung der Eigenschaften und Werke des göttlichen Wesens; der Ton feyerlich und enthusiastisch. Die Hymnen der Griechen scheinen meistentheils die heroische Versart gehabt zu haben, welche sich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem sie abgefaßt sind, schikt. So wol die, welche dem Homer zugeschrieben werden, als die von Callimachus, sind von dieser Art; doch hatten sie vermuthlich auch solche, die in lyrischen Strofen gesetzt waren (††), von welcher Art das Carmen seculare des Horaz ist. Die prächtigsten und erhabensten Hymnen sind die, welche wir in der Sammlung der Psalmen Davids antreffen. Unter unsern heutigen gottesdienstlichen Gesängen, oder geistlichen Liedern, kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann. Woher es aber kommt, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenständen unsrer Anbethung, in den Kirchengesängen so gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zustand der Erkenntnis, des Geschmaks und der Dichtkunst angemessen sind, verdiente eine ernstliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchsten Gegenstand unsrer Verehrung besingt, auch das schweerste Werk der Dichtkunst seyn? Unsre Vorstellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenstand angefüllt seyn, als dem, den die Hymne besingt; das Herz kann von keinen erquikendern Rührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienstliche Gegenstände erwekt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der ist, den die Hymne ihr geben könnte. Aber es ist höchst schweer von einem so hohen Gegenstand mit Einfalt, und zugleich mit der höchsten Würde zu sprechen; das Höchste, dessen unsre Vorstellungskraft und unsre Empfindung fähig ist, popular auszudrüken. Dieses aber wird zu den Hymnen erfodert. Vielleicht denkt auch der große Hanfe der Diener der Religion zu niedrig über die Gegenstände unsrer gottesdienstlichen Verehrung, als daß er eine Verbesserung der festlichen Lieder suchen sollte. So viel ist gewiß und in die Augen fallend, daß die wahre Feyerlichkeit und Andacht bey unsern meisten heiligen Festen fehlet. Es ist zu viel kleines und bisweilen gar niedriges da, wo alles groß und feyerlich seyn sollte. Würden bey feyerlichen Gelegenheiten gottesdienstliche Versammlungen mit der gehörigen Würde veranstaltet, dabey

(†) Im Art. Gesichtspunkt.

(††) In ipsis quoque hymnis Deorum per stropham et antistropham metra canoris versibus adhibebantur. Macrob. in somn. Scip. L. II. c. 3.

dabey nur Hymnen von wahrer Kirchenmusik begleitet, abgesungen würden; so müßten sie nothwendig die rührendsten und erwünschtesten Feyerlichkeiten seyn, die Menschen von edlen Empfindungen suchen könnten.

Hyperbel.

(Redende Künste.)

Eine rhetorische Figur die man die Vergrößerung nennen könnte, weil sie das, was man ausdrüken will, über die eigentliche Wahrheit vergrößert.

Der Gebrauch der Hyperbel ist jedem Affekt natürlich. Die Furcht vergrößert das Uebel, wie die Freude das Gute, und die Liebe macht eine mäßige Schönheit zu himmlischem Reiz. Die hyperbolische Sprache, oder die, da solche Vergrößerungen häufig vorkommen, dienet zur natürlichen Bezeichnung der Affekte und der lebhaften Charaktere. Also ist in Reden und Gedichten, die voll Affekt sind, die Hyperbel ganz natürlich, und thut, wenn sie in wichtigen Materien gebraucht wird, große Würkung auf das Gemüthe. Wer kann ohne Schauder folgende Hyperbel lesen?

> Quis non latino sanguine pinguior
> Campus sepulchris impia proelia
> Testatur, auditumque Medis
> Hesperiæ sonitum ruinæ? (*)

(*) Hor. Od. II. 1.

Es ist kaum eine dem Affekt unterworffene Art der Rede oder des Gedichts, darin die Hyperbel nicht statt habe. Sie reizt die Aufmerksamkeit, durch das Neue, Große und Ungewöhnliche; sie setzt in Affekt, weil sie aus dem Affekt entsteht. Sie kann aber auch zu Verstärkung des Lächerlichen dienen, weil sie lächerlich wird, wenn sie bey geringen Gegenständen gebraucht wird.

Aber die Menge der Hyperbeln, die man hinter einander gebraucht, kann die Rede ganz frostig machen. Sie sind eine Würze, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist. Eigentlich thun sie ihre Würkung nur alsdenn, wenn die Wärme der Empfindung sie gleichsam erpreßt: sie müssen aus dem Herzen und nicht aus dem Verstande kommen; so bald man etwas gesuchtes dabey merkt, werden sie wiedrig. Diese schlimme Eigenschaft bekommen sie, wenn sie bey unwichtigen Gegenständen gebraucht werden. Es geht aber einigen Hyperbeln, so wie einigen Metaphern. Durch den allgemeinen Gebrauch verlieren sie ihr Eigenschaft und sinken in die Ordnung des gemeinen Ausdruks herab.



J.

Jambus.

(Dichtkunst.)

Ist ein zweysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe kurz, die andre lang ist, wie in den Wörtern gesagt, gethan. Verse die aus solchen Füßen bestehen, werden jambische Verse genennt, und diesen Namen behalten sie, wenn gleich in einigen Versen etwa ein Fuß anders ist. Die deutsche Sprache besitzt einen großen Reichthum an zweysylbigen Wörtern, die reine Jamben sind; zu gleich hat sie viel Wörter, die sich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kommt es, daß die jambischen und trochäischen Versarten die gewöhnlichsten in der deutschen Dichtkunst sind.

Man sollte denken, daß ein Gedicht, in dem man fast durchgehends nichts, als Jamben höret, ungemein monotonisch seyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieser Versart, in denen der Ton oder Fall des Verses nicht langweilig wird. Man hat verschiedene Mittel solchen Versen das monotonische zu benehmen. Man kann ihnen eine Verschiedenheit der Länge, oder der Anzahl von Füßen geben, wie in folgender Strophe.

So jemand spricht; ich liebe Gott,
Und haßt doch seine Brüder;
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reißt sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb' und will daß ich
Den Nächsten Liebe gleich als mich.

Die vier ersten Verse sind wechselsweise, vier und dreyfüßig, und dem Dreyfüßigen ist eine kurze Sylbe am End angehängt; auf diese vier Verse folgen wieder zwey gleiche Vierfüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambische Vers eine Länge von einem bis auf sechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben bestehen, oder am Ende eine angesetzte kurze Sylbe haben könne; so begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambischen Versarten für die lyrische Dichtkunst könne erdacht werden. Für epische und dramatische Gedichte hält es schon schweerer blos jambische Verse zu brauchen ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unsers alexandrinischen Verses hat unsre neuen Dichter vermocht zum epischen Gedicht den Hexameter zu brauchen. Für das Drama hat man einen fünffüßigen jambischen Vers versucht, dem man so wol die Fesseln des Reims, als den Abschnitt benommen hat. Dadurch nähert sich das Sylbenmaaß der ungebundenen Sprach; aber es verliert zugleich auch den abgemessenen Abfall fast gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, schön periodisch zu schreiben. Ein Dichter, der sich einbildete durch den freyen fünffüßigen jambischen Vers die Arbeit des melodischen Ausdruks zu erleichtern, wird sich gewiß betrogen finden. Inzwischen ist nicht zu leugnen, daß der freye jambische Vers sich zum dramatischen Gedicht vorzüglich schikt. Wir sehen, daß er fast jeden Ton annehmen, bald ernsthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatischen Stüke fast durchgehends in Jamben geschrieben.

Ideal.

(Schöne Künste.)

Durch dieses Wort drükt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenstandes der Kunst aus, welches die Phantasie des Künstlers, in einiger Aehnlichkeit mit Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wonach er arbeitet. „Jene Bildhauer und Mahler, sagt Cicero, hatten, als sie das Bild Jupiters oder der Minerva verfertigten, niemand vor sich, dessen Gestalt sie nachzeichneten; sondern ihrem Gemüthe war ein Bild von ausnehmender Schönheit eingepräget, welches sie mit unverwandten Bliken ansahen, und wonach sie arbeiteten.“ (†) Dergleichen Bilder, die der Künstler nur in seiner Phantasie sieht, sind das Ideal, wonach er seinen Gegenstand bildet, wenn er nicht etwa schon in der Natur einen antrift, den er nachbilden könnte. Dieses

(†) Illi artifices vel in simulacris vel in picturis cum facerent Iovis formam, aut Minervæ, non contemplabantur aliquem a quo similitudinem ducerent; sed ipsorum in mente insidedat species pulchritudinis eximiæ quædam; quam intuentes in eaque defixi, ad illius similitudinem artem et manum dirigebant. Cicero in Orat.

ses geht nicht nur auf sichtbare Formen; auch der Dichter bildet Charaktere von Menschen und Engeln in seinem Gemüthe, und trägt sie von da in seine Gedichte herüber.

Man kann überhaupt von jedem Gegenstand der Kunst, der nicht nach einem in der Natur vorhandenen abgezeichnet worden, sondern sein Wesen und seine Gestalt von dem Genie des Künstlers bekommen hat, sagen, er sey nach einem Ideal gemacht. Jeder Mensch von irgend einigem Genie, der nicht als ein blos leidendes Wesen, als ein todter Spiegel, nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet sich Wesen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet. Aber nur Menschen von großem Genie sind vermögend ideale Formen zu bilden, die an Fürtrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen. Diese sind das hohe Ideal, wodurch die Werke großer Künstler eine höhere Kraft bekommen, als die ist, die in natürlichen Gegenständen des Geschmaks und Gefühls lieget. Dieses ist das Ideal, dessen Ausdruk der Künstler vorzüglich muß zu erreichen suchen, wenn er seinem Beruff völlig Genüge leisten soll. Zwar hat er schon Verdienste, wenn er zu jedem Werk, das, was sich zum Zwek schiket, in der Natur ausfündig macht und richtig abbildet; aber das höchste Verdienst erreicht er nur vermittelst der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Ideal hervorbringt.

Daß das menschliche Genie diese Kraft habe, kann nicht in Zweifel gezogen werden: der Apollo im Belvedere ist gewiß so wenig nach der Natur gemacht, als Miltons Engel oder Teufel. Die Möglichkeit der Erhöhung der Gegenstände, erhellet nicht nur daraus, daß die Natur, wie ein großer Kenner anmerkt, in ihren Hervorbringungen vielen Zufällen unterworfen ist, da die Kunst frey würkt (*); sie entsteht fürnehmlich daher, daß die Natur bey keinem Geschöpfe nur auf einen einzigen Zwek arbeitet, welches der Künstler meistentheils thut. Das Ideal besteht nicht immer in Verbesserung der Natur, sondern auch in Vereinigung dessen, was zum Zwek gehört, und Weglassung dessen, was ihm entgegen wäre. Die Natur hat keinen Menschen gebildet, um ihn zum sichtbaren Bild der Majestät zu machen: aber diesen einzigen Zwek hatte Phidias, als er seinen Jupiter bildete. Wenn wir bey einem würklich lebenden Menschen etwas von dem Charakter der Majestät antreffen, so finden wir noch viel anders bey ihm, das damit nicht übereinstimmt, weil die Natur es ihm in andern Absichten gegeben hat. Dieses andre konnte dem Phidias nicht dienen, darum hätte er nach einen Ideal arbeiten müssen, wenn er gleich das beste Original vor sich gehabt hätte. Es ist damit, wie mit andern Produkten der Natur. Da sie keine Gefäße von Gold oder Silber macht, wozu diese Metalle rein seyn müssen, so bringt sie auch kein reines Gold oder Silber hervor, sondern mit Gestein und Erde vermischt. Die Kunst, die Metalle reiniget, veredlet sie nicht; sondern scheidet nur die Theile, die zu ihrem Zwek nicht dienen, davon ab. Alsdenn sind sie nicht schlechterdings besser, sondern nur zu diesem besondern Zwek tauglicher. So ist der farnesische Herkules ein vollkommenes Bild dessen, was er seyn soll: aber ein Mensch, gerade so gebildet, würde unvollkommener seyn, als jeder andre wolgestaltete Mensch. Dieses ist der wahre Begriff den man sich von dem Ideal machen muß.

(*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 12.

Der Künstler, dem die Schilderung der in der Natur vorhandenen Gegenstände zu seinem Zwek hinlänglich ist, hat mit dem Ideal nichts zu thun. Wer sich vorgenommen hat einzele Menschen ihre Tugenden oder Laster, zu schildern; wer die strengen Sitten des Cato, die patriotische Tugend des Cicero, in einem Drama zeigen will, der muß sich genau an der Natur halten. Wo aber nicht Personen, sondern Tugenden, wo gute oder böse Eigenschaften selbst, zu schildern sind, da muß man das Ideal suchen. Dieses thut der Bildhauer und Mahler, der nicht die schöne Phryne, noch die schöne Helena, sondern die weibliche Schönheit, ohne Beymischung dessen, was der persönliche Charakter darin besonders bestimmt, in einem Bilde darstellen will. Ueberhaupt dienet das Ideal um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden. Darum ist auch nicht jedes Geschöpf der Phantasie, nicht jedes Bild, das wie die Helena des Zeuxis, (*) aus einzelen Theilen andrer zusammengesetzt ist, gleich ein Ideal zu nennen. Was diesen Namen verdienen soll, muß auf das beste den Begriff seiner Art, oder Gattung, ohne Beymischung des Einzelen ausdruken. Darum schikt es sich in den zeichnenden Künsten vornehmlich zu den Statuen (*) und zu den Gemählden, die wir Bilder nennen (*); weil es dabey nicht darum zu thun ist, wie die

(*) S. Cic. de Invent. L. II.

(*) S. Statue.

(*) S. Historie.

die abgebildeten Personen ausgesehen haben, sondern zu empfinden, was für einen Character sie gehabt haben.

Das Ideal ist allemal das Werk des Genies und also die Frucht eines glücklichen Augenblicks, da die durch Begeisterung erhöhten Seelenkräfte, plötzlich sich zur Bildung desselben vereinigen. So schuf Euphranor, nachdem er lange dem Begriff der höchsten Majestät nachgedacht hatte, das erhabene Bild Jupiters, in dem Augenblick, da ihm Homer ein paar Züge dazu gab, (*) und so wird vielleicht einmal ein künftiger Künstler das Ideal zu einer so genannten Madre dolorosa finden, wenn er in dem rechten Zeitpunkt der Begeisterung auf folgende Stelle des Meßias kommen wird.

(*) S. Erfindung S. 334.

— Denn die Mutter des Anerschaffnen
Zeigt, wiewol der Schmerz sie verhüllt, in ihren Gebehrden
Eine Hoheit, von Engeln (weil die sie am meisten verstanden)
Selbst bewundert. (*)

(*) Meß. VII. Ges.

Es ist zu vermuthen, daß nur die besten Köpfe, nachdem sie alle Seelenkräfte lang anhaltend, auf die vollkommene Bildung einer einzigen Idee, vereiniget haben, in einem hellern Augenblicke, die Schöpfung des Ideals vollenden.

Man kann die Künstler in Absicht auf das Genie in drey Classen eintheilen. Die erste, oder unterste Classe enthält die, welche sich genau an die Natur halten, und die Gegenstände, die sie nöthig haben, ohne Wahl des Bessern, nehmen, wie sie sich darbiethen. In der Mahlerey gehören die meisten Holländischen, so wie auch die meisten Brabandischen, und die alten deutschen Mahler hieher. In der zweyten Classe stehen die, welche zwar sich auch an die Natur halten, aber in derselben mit Ueberlegung und Geschmak das Beste wählen; wie die Mahler der römischen und der bolonesischen Schule gethan haben. Zur dritten und höchsten Classe gehören die, denen die höchste Natur nicht mehr Genüge leistet; die deswegen ihr Genie anstrengen in den Gegenständen der Natur das, was zu ihrem Zweck nicht dienet wegzulassen, das, was ihnen dienet allein herauszusuchen, und aus diesen Elementen durch die schöpferische Kraft ihres Genies eigene idealische Formen zu bilden: dieses thaten die besten Künstler des Alterthums. Mengs urtheilet, (*) daß Niemand von den Neuern auf dem Weg der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen sey. Es würde verwegen seyn, einem solchen Meister der Kunst gerade zu widersprechen: aber daß Raphael, Hannibal Carracci und einige andere, wenigstens in einigen Köpfen, das höchste Ideal gesucht haben, kann kaum geleugnet werden; also will Mengs vermuthlich blos sagen, daß keiner der Neuern die hohe Vollkommenheit der Griechen erreicht habe, und hierin wird ihm wol niemand widersprechen.

(*) In dem angezogenen Werk S. 15.

Idiotismen.

(Redende Künste.)

Wiewol dieses Wort aus der griechischen Sprache zuerst in die Lateinische und hernach auch in die neuen europäischen Sprachen übergegangen ist, so hat es seine Bedeutung ganz geändert. Die lateinischen Grammatiker, die dieses Wort von dem Wort Idiot (welches einen ganz gemeinen Menschen bedeutet) abgeleitet hatten, nennen einen nur im gemeinen Umgang gewöhnlichen, niedrigen, recht einfältigen und unedlen Ausdruck, einen Idiotismus. Ihr aber bedeutet es, das, was die Griechen und Römer durch das Wort Idioma ausdrückten; eine Redensart, einen Ausdruck, oder eine Wendung, die einer Sprache so eigen ist, daß es nicht möglich ist, in einer andern Sprache auf eine ähnliche Weise, dasselbe zu sagen. Doch kann man die Bedeutung des Worts auch noch auf das ausdähnen, was die Sprach einzeler Menschen charakteristisches hat; das persönlich eigenthümliche in der Sprache gewisser Dichter und Redner. Es giebt demnach nationale und persönliche Idiotismen. Beyspiele der erstern hat man an vielen Sprüchwörtern und Metaphern, die sich schlechterdings nicht übersetzen lassen. Wenn der gemeine Mann in Deutschland sagt: von Ort zu Ende, so kann man zwar den Sinn dieses Ausdrucks in jeder Sprache geben, aber nicht mit dem eigenthümlichen desselben. Wenn ein Italiäner sagt: Dall' un' all' altr' Auron, so kann man zwar in jeder Sprache den Sinn dieser Worte angeben, aber nicht in jeder auf die Art, daß nur ein Substantivum, wie im Italiänischen gebraucht werde.

Die eigenthümlichen wahren Idiotismen sind blos grammatisch, und das Idiomatische liegt nicht in den Gedanken, oder in den Bildern. Denn eine Metapher, die wir nur darum nicht übersetzen können, weil wir das Bild, worauf sie sich gründet nicht kennen, ist so wenig ein Idiotismus, als ein griechisches Wort, dessen Bedeutung wir nicht mehr wissen.

wissen. Darum muß man Ausdrüke, die ihren Grund in einem Bilde, Gebrauch, oder in einer Vorstellung haben, deswegen noch nicht für Idiotismen halten, weil sie in gewissen Sprachen so häufig vorkommen, daß man sich des Grundes, worauf sie beruhen, kaum mehr bewußt ist. Bey solchen Ausdrüken, sie seyen in der römischen, griechischen, oder in einer morgenländischen Sprache, kommt es darauf an, ob das Bild uns bekannt sey, und, wenn dieses ist, ob es bey uns, auf der Stelle, da es vorkommt, seine Würkung thue.

Wenn demnach einige Kunstrichter uns die Erinnerung geben, daß man dem morgenländischen Ausdruk in einer gewissen Entfernung folgen müsse, so sagen sie uns etwas so unbestimmtes, daß die Erinnerung völlig unnütze wird. Wollen sie sagen, daß man Personen aus unsern Zeiten, die in unserm Clima, bey unsern Gebräuchen und zu unsrer Denkungsart erzogen sind, keine orientalische Bilder und Ausdrüke in den Mund legen soll, (ein gegründetes Verboth) so haben sie sich unrichtig ausgedükt. Wollen sie aber verbiethen, daß man morgenländische Personen, in orientalischen Redensarten soll sprechen lassen, so verwerfen sie etwas, das charakteristisch und gut ist. Man braucht überhaupt nicht zu verbiethen, fremde Idiotismen in unsre Sprach einzuführen; denn wahre Idiotismen lassen sich nicht in andre Sprachen versetzen. Es scheinet zwar, daß man fremde Idiotismen in seine Sprache aufnehmen könne: im Grund aber ist es nur ein Schein; weil kein Mensch sie versteht, als in so fern er sie wieder in die fremde Sprach, daraus sie genommen sind, übersetzt. Darum hat die Barbarey fremde Idiotismen zu gebrauchen nur da statt, wo zwey Sprachen gleich bekannt und geläufig sind; wo die redenden Personen in der einen denken und in der andern sprechen. So höret man bisweilen in Berlin, den Ausdruk: *er hat sich gut genommen*, der den französischen Idiotismus il s'est bien pris ausdrüket. Aber der deutsche Ausdruk ist für den, der nicht französisch kann, vollkommen unverständlich. Indessen kann die Tyranney der Gewohnheit bisweilen gewisse fremde Idiotismen allmählig verständlich und brauchbar machen. So hat die deutsche Sprach unzählige Idiotismen der lateinischen Sprach dadurch bekommen, daß man gewisse Wörter, die in der lateinischen Sprach aus einer Präposition und einem andern Wort zusammengesezt worden, auf eine ähnliche Weise zusammengesezt hat, wie z. E. *Anfangen*, von incipere, Vorwurff (anstatt Gegenstand) von objectum. Ursprünglich waren diese Idiotismen eben so unverständlich und barbarisch, als wenn man das deutsche Wort Vormauer (Schutz) durch Antemurus, oder Männheit durch Virtus übersetzen wollte. Man sieht wol daß diese Wörter durch die Mönchen, denen die lateinische Sprache geläufiger, als die Deutsche war, wenn sie deutsch schreiben mußten, eingeführt worden sind. Wäre die lateinische Sprache nicht so durchgehends in Deutschland bekannt worden, so würden auch solche Wörter unverständlich geblieben seyn.

Man kann sagen, daß der Dichter oder Redner, welcher die Idiotismen seiner Sprach am glüklichsten zu brauchen weiß, seinen Ausdruk dadurch ausnehmend belebt und natürlich mache. Am allernothwendigsten wird dieses dem comischen Dichter, der sowol das Nationale, als das persönlich Idiomatische durchaus zu treffen sich befleißigen muß. Dann dadurch kann er den Zuhörer am meisten täuschen, und ihn glauben machen, daß er die Natur selbst vor sich sehe. Man kann dem comischen Dichter nie genug empfehlen, daß er gewissen Personen keine Wörter in den Mund lege, die würkliche Idiotismen einer ganz andern Gattung von Menschen sind. So ist es höchst unnatürlich, wenn man Menschen, die, nach ihrem Stand und nach ihrer Lebensart blos sinnliche Begriffe haben können, philosophische, oder aus der Sprach einer verfeinerten Lebensart entlehnte Ausdrüke in den Mund legt; wie wenn man einen Helden aus den trojanischen Zeiten das Wort Tugend, in dem Verstand, in welchem es unsre Moralisten nehmen, wollte brauchen lassen. Man hat um so viel mehr Ursache den Dichtern, die für die Schaubühne arbeiten, die genaueste Beobachtung des Ausdruks und der Sprache, die jeder Classe der Menschen einigermaaßen idiomatisch sind, zu empfehlen, da auch die besten Dichter hierin vielfältig fehlen. Man wird in den gelobtesten französischen Trauerspielen die Helden des Alterthums ofte die Sprache eines französischen Hoffmannes reden hören, und auf unsrer deutschen Schaubühne höret man nur gar zu ofte vornehmere und gemeinere Personen eine Sprache reden, die von der Sprache des Umganges der geringern, oder vornehmern Welt, völlig verschieden, und die eigentlich die Sprache der Schriftsteller ist.

Ilias.

Ein Heldengedicht, darin Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwischen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, besingt. Die Personen des Gedichts fallen also in ein sehr entferntes Weltalter, und der Dichter selbst ist uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, schildert Menschen und Sachen, die uns in mancherley Absichten ganz fremd sind. Man wird dadurch mit Sitten, Künsten, Wissenschaften, Politik und Staaten bekannt, die von den Unsrigen sehr entfernt sind. Das Gedicht enthält eine bewundrungswürdige Menge und Verschiedenheit von Begebenheiten, von kriegerischen und politischen Thaten, und macht uns mit sehr viel Menschen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen fast alle Häupter der so zahlreichen griechischen Stämme und kleiner Völkerschaften, jeden nach seinen eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer sehr genauen Verknüpfung aus einander, und sind mit der größten Geschiklichkeit angebracht, diese in das volleste Licht zu setzen. Die Charaktere sind gleichsam der Reyhe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts scheinen gewidmet gewisse besondere Stüke in jedem auszuarbeiten.

Die meisten Personen dieses Gedichts sind von hohem Muth, ungestühmen Neigungen, voll von National- oder Familienstolz, und sind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zusammen verbunden. Alles was Kühnheit, Rache, Eigensinn, kriegerische Ruhmbegierde in Menschen, die von keinem Zwang wissen, hervorbringen kann, erscheint in diesem wunderbaren Gedicht in seiner eigentlichsten Gestalt, mit den natürlichsten Farben, und durch die kräftigste Zeichnung ausgedrükt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten, Empfindungen, einer noch halb wilden Nation. Eben so einfältig, wild und unabgemessen ist auch das Genie des Dichters, der von seiner Materie ganz angefüllt sich hinreißen läßt und selten Zeit nihmt, sich umzusehen, oder seine Schritte abzumessen. Unbekümmert ob ihm jemand zuhörn, und was andre dabey fühlen können, singt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man stellt sich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, iezt würklich vor seinen Augen entstehen sehe, und allemal mit dem richtigsten Ausdruk beschreibe. Er sieht aber alles, als ein Mensch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Personen, von den Künsten, und von den Ländern seiner Zeit nichts unbekannt ist.

Der erste Held der Ilias, auf dessen Charakter sich alles gründet, ist Achilles, ein höchst ungestühmer, zorniger, trotziger und äußerst eigensinniger Jüngling. Er stößt alles vor sich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, desto mehr glänzt er. So groß dieser im kriegerischen Muth ist, so groß ist Ulysses in Politik und Verschlagenheit, und Nestor in gesetzter Weißheit eines, durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben diesen sehen wir eine ganze Schaar andrer Helden, deren jeder der Anführer eines besondern Stammes ist, und der seine, ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle diese Helden, sondern auch die Völker, die sie anführen, die Länder aus denen sie hergekommen, vieles von ihren besondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle diese Helden haben sich vereiniget einen mächtigen Staat zu zerstöhren, den selbst viele Götter aus allen Kräften unterstützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, dessen Haupt ein ehrwürdiger Greis ist, für welchen eine Schaar Helden, die seine Söhne sind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegerischem Muth, und an politischer Verschlagenheit, groß ist, kommt hier, bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leser so vors Gesicht, daß er alles mit Augen zu sehen und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menschliche Genie hat nichts hervorgebracht, daß diesem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildungen gleich komme, und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erste Werk des poetischen Genies bleiben. Denn wenn auch ein zweyter, oder größerer Homer aufstehen sollte, so würde es ihm allem Ansehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, so viel berühmte Helden und Häupter so vieler würklich merkwürdiger und mit so völliger innerer Freyheit handelnder Völker, auf den Schauplatz treten zu lassen.

Instrumentalmusik.

Die Musik deren Gesang blos aus unartikulirten Tönen besteht, und die keine Wörter braucht, um das, was sie ausdrüket verständlich zu machen: sie wird deswegen der Vocalmusik entgegen gesetzt, welche verständliche Worte singt. Die ganze Musik gründet sich auf die Kraft, die schon in unartikulirten Tönen liegt, verschiedene Leidenschaften auszudrüken (*); und wenn man nicht ohne Worte die Sprache der Empfindungen sprechen könnte, so würde gar keine Musik möglich seyn. Es scheinet also, daß die Instrumentalmusik bey dieser schönen Kunst die Hauptsache sey. Man kann in der That bey Tänzen, bey festlichen Aufzügen und kriegerischen Märschen, die Vocalmusik völlig missen; weil die Instrumente ganz allein hinreichend sind, die bey solchen Gelegenheiten nöthigen Empfindungen, zu erweken und zu nähren. Aber wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder kennbar gemacht werden, da hat die Musik die Unterstützung der Sprache nöthig. Wir können sehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverständlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verständlich spricht, wenn er uns die Veranlasung und die nächsten Ursachen seiner Klage entdeket, und die besondern Umstände seines Leidens erkennen läßt, so werden wir weit stärker gerühret. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho lesen, von Mitleiden gerühret; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wann eine schwermerische Bewegung in der Folge der Töne, unser Ohr würklich rühret, und die Nerven des Körpers in Bewegung setzet; so wird die Empfindung ungleich stärker.

) S. usik.

Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Musik erst ihre volle Würkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereiniget ist, wenn Vocal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Man kann sich hierüber auf das Gefühl aller Menschen berufen: das rührendste Duet, von Instrumenten gespielt, oder von Menschenstimmen, deren Sprache wir nicht verstehen, gesungen, verliehrt in der That den größten Theil seiner Kraft. Aber da, wo das Gemüth blos von der Empfindung muß gerührt und unterhalten werden, ohne einen besonders bestimmten Gegenstand vor sich zu haben, ist die Instrumentalmusik hinlänglich. So hat man zu den Tänzen und festlichen Aufzügen keinen Vocalgesang nöthig, weil die Instrumente allein hinreichend sind uns in die Empfindung zu setzen.

Dadurch wird der Gebrauch der Instrumentalmusik ihrer Natur nach vornehmlich auf die Tänze, Märsche und andre festliche Aufzüge eingeschränkt. Diese sind ihre vornehmste Werke. Hiernächst kann sie auch bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste thun, indem sie den Zuschauer zum voraus durch Ouvertüren oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht vorbereitet. Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen, wodurch Setzer und Spiehler sich zu wichtigern Dingen geschikter machen, dienet sie, wenn sie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt.

Einige dieser Stüke haben ihre festgesetzten Charaktere, wie die Ballette, Tänze und Märsche, und der Tonsetzer hat an diesen Charakteren eine Richtschnur, nach welcher er bey Verfertigung derselben zu arbeiten hat; je genauer er sich an den Charakter jeder Art hält, je besser wird sich sein Werk ausnehmen. Einigermaaßen hat man auch bey Ouvertüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauspiels dienen, noch etwas vor sich, worauf die Erfindung sich gründen kann, weil sie den Hauptcharakter des Schauspiels, für welches sie gemacht sind, ausdrüken müssen. Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen bestimmten Endzwek haben, ist fast gänzlich dem Zufall überlassen. Man begreift noch, wie ein Mann von Genie auf Erfindungen kommt, wenn er etwas vor sich hat, daran er sich halten kann; wo er aber selbst nicht sagen kann, was er machen will, oder was das Werk, das er sich zu machen vorsetzt, eigentlich seyn soll, da arbeitet er blos auf gutes Glük. Daher kommt es, daß die meisten Stüke dieser Art nicht anders sind, als ein wolklingendes Geräusch, das stürmend oder sanft in das Gehör fällt. Dieses zu vermeiden, thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person, glaubt reden zu hören. Er kann sich da-

dadurch helfen, daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schikenden Ton declamirt, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstük entwirft. Er muß dabey nie vergessen, daß das Tonstük, in dem nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprach äußert, nichts, als ein bloßes Geräusch sey.

Man hat aber bey dem Instrumentalsaz außer der Sorge den Stücken einen bestimmten Charakter und richtigen Ausdruk zu geben, noch verschiedene besondere Dinge wol zu überlegen. Es ist nothwendig, daß der Tonsetzer, die Instrumente, für welche er setzt, selbst wol kenne und genau wisse, was auf denselben zu leisten möglich sey; denn sonst kann es ihm begegnen, daß er Dinge setzt, die dem Umfang des Instruments, oder der Art, wie es muß gespielt werden, entgegen sind. Man muß immer bedenken, nicht nur, ob das, was man für ein Instrument setzt, auch auf demselben möglich, sondern ob es leicht zu spielen sey, und mit der Natur des Instruments übereinkomme. Eine besondere Vorsicht ist nöthig, wo zwey Stimmen von einerley Instrumenten sollen gespielt werden, als von der ersten und zweyten Violin. Denn, weil es da ofte geschieht, daß die Stimmen in Anhören verwechselt werden, daß man das, was die zweyte Violin spielt, der ersten zuschreibt, und umgekehrt; so kann es sich leichte treffen, daß man verbothene Quinten und Octaven höret, wo der Setzer keine gemacht hat. Wenn z. B. zwey ziemlich gleichklingende Violine folgendes spielten,



so könnte es klingen, als wenn es so geschrieben wäre:



welches sehr wiedrig seyn würde.

Eben so sorgfältig hat man auch darauf zu sehen, daß man nicht Instrumente, die in Ansehung der Höhe gar zu sehr auseinander sind, ohne die nöthigen Mittelstimmen, gerade unter einander bringe, wie wenn man Violinen von einem Violoncell, ohne Bratsche wollte begleiten lassen. Denn dadurch würden die Stimmen weiter aus einander kommen, als die Natur der guten Harmonie es verträgt (*). Endlich hat man auch hier, wie in allen andern Sachen des Geschmaks auf die angenehme Mannigfaltigkeit der Instrumente zu sehen; die Töne müssen sich gut gegen einander ausnehmen, aber einander doch nicht entgegen seyn.

Unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen ohne allen Zweifel das vornehmste. Darum kann man es als eine Grundmaxime ansehen, daß die Instrumente die vorzüglichsten sind, die am meisten fähig sind, den Gesang der Menschen Stimme, nach allen Modificationen der Töne nachzuahmen. Aus diesem Grund ist die Hoboe eines der vorzüglichsten.

Interessant.

(Schöne Künste)

Im allgemeinen Sinn ist das Interessante (*) dem Gleichgültigen entgegengesetzt, und alles, was unsre Aufmerksamkeit reizet, kann auch interessant genennt werden. Vorzüglich aber verdienet dasjenige diesen Namen, welches die Aufmerksamkeit nicht blos, als ein Gegenstand der Betrachtung, oder eines vorübergehenden Genusses, reizet, sondern was eine Angelegenheit für uns ist, und uns einigermaaßen zwinget unsre Begehrungskräfte anzustrengen. Wir nennen eine Situation in dem epischen oder dramatischen Gedicht interessant, nicht in so fern sie uns blos gefällt, oder in so fern sie angenehme oder unangenehme Empfindung erwekt, sondern nur in so fern es eine Angelegenheit für uns selbst wird, daß die Sachen, nach der Lage, darin wir sie sehen, einen gewissen Ausgang nehmen.

Es giebt Gegenstände die wir mit einigem Vergnügen betrachten, ohne starken Antheil daran zu nehmen. Wir sehen sie als ergötzende Gemählde vor uns, und beobachten das, was sich darin verändert, als bloße Zuschauer, denen es einigermaaßen gleichgültig ist, wie die Sachen laufen, wenn nur nichts widriges dabey geschieht. So sieht ein müßi-

müßiger Mensch aus seinem Fenster auf die vor ihm herumwandelnden Menschen herunter, und ist zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor sein Gesichte kommt. In dieser Faßung lesen wir auch bisweilen Beschreibungen von Ländern, oder Erzählungen von Geschichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen sagt man nicht daß sie interessant seyen, weil sie als Sachen angesehen werden, die unsre Personen, oder unsern Zustand, weiter nichts angehen.

Es kann auch seyn, daß Gegenstände dieser Art ziemlich starken Eindruk auf uns machen, ohne darum im engen Verstand interessant zu seyn. Die Vorstellungen, bey denen wir uns größtentheils leidend verhalten; wo wir blos genießen, die Sachen seyen gut oder böse, sind noch nicht von der interessanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüstig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu intereßiren. Wir nehmen alle diese Eindrüke gern an, weil sie unterhaltend sind, oder uns gleichsam angenehm einwiegen: aber wir finden uns dadurch in keine merkliche Würksamkeit gesetzt; es würde uns alles eben so gefallen, wenn auch die Empfindungen anders, als würklich geschieht, auf einander folgten.

Wenn uns aber Gegenstände vorkommen, die unsre Würksamkeit auffodern; wobey wir uns, als mitwürkende Wesen zeigen; bey denen wir Entwürfe machen; die Wünsche, Furcht und Hoffnung in uns erweken; wo uns daran gelegen ist, daß die Sachen gewisse Wendungen nehmen, und wo wir uns wenigstens in Gedanken thätig erzeigen, etwas zu dem Fortgange der Sachen beyzutragen; alsdenn werden diese Gegenstände interessant genennt.

Das Interessante ist die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände; weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht. Erstlich ist er versichert uns dadurch zu gefallen. Denn ob es gleich scheinet, daß der ruhige Genuß angenehmer Empfindungen, der erwünschteste Zustand sey, so zeiget sich doch bey näherer Untersuchung, daß die innere Würksamkeit, oder Thätigkeit, wodurch wir uns selbst, als freye aus eigenen Kräften handelnde Wesen verhalten, die erste und größte Angelegenheit unsrer Natur sey. Diese Würksamkeit ist der erste, wahre Grundtrieb unsers Wesens, der Eigennutzen, oder das Interesse, welches einige Philosophen zur Quelle aller Handlungen machen. Also kann der Künstler uns durch nichts mehr schmeicheln, uns durch nichts mehr gefallen, als wann er uns durch interessante Gegenstände in Würksamkeit setzet. Jeder Mensch wird gestehen, daß die glüklichsten Tage seines Lebens diejenigen gewesen sind, wo seine Seele die größte Würksamkeit geäußert hat.

Noch wichtiger werden intressante Gegenstände dadurch, daß sie überhaupt die innere Würksamkeit des Geistes, die eigentlich den Werth des Menschen ausmacht, vermehren. Nicht die sanften, seeligen, enthusiastischen Seelen, die nach dem ruhigen Genuß, innerer Wollust, wenn sie auch noch so himmlisch wäre, schmachten; sondern die lebhaften, thätigen, nach Würksamkeit durstigen Menschen, sind das, wozu die Natur uns hat machen wollen. Also besteht der gröste Werth des Menschen in einer nervenreichen, würksamen Seele. So wie aber die Kräfte des stärksten Körpers durch Ruhe und Müßiggang erschlaffen, da ein Mensch von mittelmäßigen Leibeskräften, durch beständiges Arbeiten stark wird; so werden auch die Nerven der Seele durch bloßen Genuß gleichsam gelähmt. Dieses Einschlafen aber können die schönen Künste hindern, wenn sie uns durch interessante Gegenstände zur Würksamkeit reizen. Dadurch allein leisten sie uns schon einen sehr wichtigen Dienst.

Auf das Vollkommenste aber erfüllet der Künstler die Pflichten seines Berufs, wenn er die gereizten Kräfte der Seele zugleich vortheilhaft lenket; wenn er uns jederzeit für Recht und Tugend intereßirt. Hingegen handelt er auch verrätherisch an dem Menschen, wenn er aus Muthwillen, oder aus verkehrtem Herzen, oder auch blos aus Unverstand, den würkenden Kräften eine schlechte Lenkung giebt. Dieses ist der Fehler den man mit Recht dem Moliere und noch andern comischen Dichtern Schuld giebt, die nur gar zu ofte die Zuschauer für die Boßheit oder für das Laster intereßiren.

Wer andre rühren will, sagen die Kunstrichter, muß selbst gerührt seyn: mit eben so viel Grund kann man sagen, daß der, welcher ein interessantes Werk machen will, eine würksame intereßirte Seele haben

haben müsse. Vergeblich würde man einem überall kaltsinnigen und blos zum Betrachten aufgelegten, oder einem blos nach Genuß schmachtenden Menschen zurufen, er soll interessant seyn. Er wird die Würksamkeit unsers Herzens nicht rege machen, wo er nicht selbst mit Wärme Theil nihmt. Künstler denen eine liebliche Gegend, und ein sanftwehender Zefir wichtigere Gegenstände sind, als Berathschlagungen, oder Unternehmungen, bey denen die würkenden Kräfte ins Spiel kommen, können nicht sehr interessiren. Dazu gehört eine würksame Seele, die gern selbst handelt und an andrer Handlung Antheil nihmt; die sich eine Angelegenheit daraus macht überall Ordnung zu bewürken und Unordnung zu hindern; die leicht Feuer fängt, wo sich die Gelegenheit zeiget, das Gute zu thun, oder etwas Böses zu hintertreiben; die nicht nur ihre eigenen, sondern auch fremde Angelegenheiten fühlt, oder der vielmehr Nichts, was andre Menschen angeht, fremd ist; die, wie Haller es edel ausdrükt, sich in jedem andern findet. Mit einem Worte der Künstler der interessant seyn soll, muß jede allgemeine und besondere Angelegenheit der Menschen zum Hauptgegenstand seines beschäftigten Geistes gemacht haben. Dadurch kommt ihm selbst alles interessant vor, und denn ist er im Stand auch uns in sein Interesse zu ziehen. Ein neuer Beweis, daß der große Künstler ein Philosoph und ein rechtschaffener Mann seyn müsse.

Intermezzo.

(Schauspiel.)

Gegenwärtig giebt man diesen Namen italiänischen comischen, oder vielmehr poßirlichen, Opern, wo nur zwey oder drey Personen vorkommen; weil dergleichen Stüke ehemals in Italien zwischen den Akten oder Aufzügen der großen Oper, zum lustigen Zeitvertreib, vorgestellt worden. Da dieses ganze Schauspiel blos zum Lachen gemacht ist, so haben so wol die Dichter, als die Tonsetzer und Sänger völlig freye Hand, alles so poßirlich zumachen, als sie wollen. Weil aber vorausgesetzt wird, daß die Zuschauer, die man durch das Intermezzo belustigen will, Personen von Geschmak und von feiner Lebensart sind, so muß man sich nicht einbilden, daß alle Possen für dieses kleine Schauspiel gut genug seyen. Das Wahre und feine Lächerliche ist schweerer zu treffen, als irgend eine andre ästhetische Eigenschaft. (*) Daher sind auch die meisten Intermezzo, die man zu sehen bekommt, höchst elend.

Intervall.

(Musik.)

Das Verhältnis zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigen auf einen höhern Ton zu kommen. Es liegen zwischen dem tiefsten vernehmlichen Ton und dem höchsten unendlich viel Grade, deren jeder gegen den tiefsten Ton, ein besonderes Intervall ausmacht; so daß die Anzahl der Intervalle unendlich ist. Aber aus dieser unendlichen Menge hat man nur wenige mit besondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe bestimmt (†): nämlich nur die, welche entweder in dem System der Töne, als würkliche Stufen vorkommen, oder doch zur Kenntnis des Systems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen; ob sie gleich in dem Gesange selbst nicht vorkommen. Man ist auf die Betrachtung dieser letztern Art der Intervalle gekommen, da man die verschiedenen Stufen, oder Schritte des Tonsystems unter einander verglichen hat. So hat man in dem diatonischen System die Stufe C-D, welche einen großen Ton $\frac{9}{8}$ ausmacht, mit der Stufe D-E, die ein kleiner Ton $\frac{10}{9}$ ist, verglichen, und gefunden, daß dieser um $\frac{81}{80}$ kleiner ist, als jener, und diesem Unterschied hat man den Namen Comma gegeben. Auf eben diese Weise hat man den großen Ton $\frac{9}{8}$ mit dem halben Ton $\frac{16}{15}$ verglichen, und gefunden, daß jener um $\frac{135}{128}$ größer, als dieser sey, und dieses Intervall, das auch eine Art des halben Tones ausmacht, ein Limma genennt. Die vornehmsten Intervalle von dieser Art sind das Comma, die Diesis, das Diaschisma, und das Limma, deren Ursprung und Größe in andern Artikeln angezeiget worden. (*)

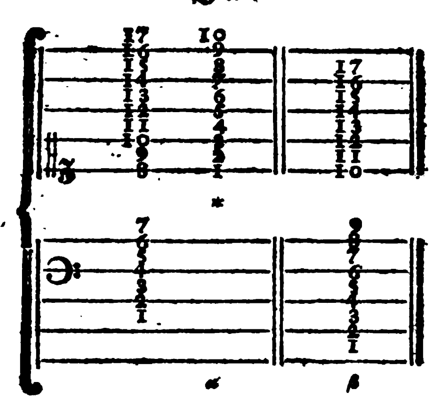
(†) Die Größe eines Intervalls wird durch die Länge der beyden Sayten ausgedrükt, welche die Töne angeben. Wenn man z. B. sagt, die große Secunde sey $\frac{9}{8}$ so will dieses so viel sagen, daß das Intervall zwischen zwey Tönen, davon der tiefere von einer Sayte angegeben wird, die 9 Fuß lang ist, die höhere von einer Sayte die 8 Fuß lang ist, eine große Secunde sey. Dieses wird im Art. Klang ausführlicher gezeiget.

Von

Von diesen Intervallen ist das gemeine diatonische Comma $\frac{80}{81}$, am vorzüglichsten zu merken, weil es eigentlich das höchste erlaubte Maaß der Abweichung von der völligen Reinigkeit ist.

Um dieses deutlich zu verstehen, hat man zu bemerken, daß bey dem Gesang C-D-E das Ohr zwischen der erstern Stufe C-D und der andern D-E, keinen merklichen Unterschied empfindet, sondern sie für gleich groß hält, ob schon die erstere einen grossen Ton $\frac{8}{9}$ und die andre einen kleinen Ton $\frac{9}{10}$ ausmacht, der, wie vorher angemerkt worden, um das Comma $\frac{80}{81}$ kleiner, als jener ist. Man hat auf der andern Seite gesehen, daß bey dem Sprung einer Octave C-c der letztere Ton vollkommen rein seyn müsse, und daß dem Ohr die geringste Erhöhung oder Vertiefung der Octaven empfindlich und beschwerlich sey. Daraus hat man geschloßen, daß die Octave nothwendig vollkommen rein seyn müsse, da hingegen die Secunde ohne Schaden um ein ganzes Comma höher oder tiefer seyn kann. Bey der Quinte, welche nächst der Octave die vollkommenste Consonanz ist, ist das Gehör weniger empfindlich, als bey der Octav, doch weit mehr, als bey der Terz. Aus diesen Beobachtungen hat man denn den Schluß gemacht, daß dißonirende Intervalle von ihrer Natur nichts verlieren, wann sie um ein Comma ($\frac{80}{81}$) zu hoch oder zu tief sind; daß aber die consonirenden um kein Comma zu hoch oder zu tief seyn dürfen, ohne etwas von ihrer Natur zu verlieren. Da die kleine Terz zunächst an die Secunde gränzet, so kann sie zur Noth noch ein Comma über sich vertragen; die grosse Terz aber verträgt dieses weniger, für die Quarten und Quinten aber, wäre der Mangel eines ganzen Comma schon zu beschweerlich. Diese Anmerkung muß man bey der Temperatur des Systems vor Augen haben, um nicht unbrauchbare Intervalle in das System einzuführen. Es ist unnöthig über die kleinern Intervalle, die keine würkliche Stufen in dem System ausmachen, weitläuftiger zu seyn.

Wichtiger ist die Betrachtung der Intervalle, die als würkliche Stufen in dem Gesang vorkommen. Diese haben ihre Namen von der Art, wie die Töne in Noten gesetzt werden, bekommen; und um diese Namen auf einmal zu fassen, darf man nur die Stufen des Notensystems von unten auf mit Zahlen bezeichnen, wie hier.



Man muß hier voraussetzen, daß allemal die Stufe, worauf die Note des Haupttones, aus welchem gespielt wird stehet, mit 1 bezeichnet werde. Wenn das Stük aus C gespielt wird, so ist die Bezeichnung, wie bey α; wird aus A gespielt, so ist sie wie bey β. u. s. f. Von da aus werden die andern Stufen der Reyhe nach mit den Zahlen, wie sie auf einander folgen, bezeichnet. Auf diese Weise bekommt der höhere Ton, in Absicht seines Abstandes von dem Grundtone, das ist, das Intervall, den lateinischen Namen der Zahl, womit die Stufe, darauf er steht bezeichnet ist. Also ist D die Secunde, E die Terz, F die Quarte und so fort, von C. Eben dieses gilt auch, wenn man einen andern Ton z. E. A. für den untersten annihmt, wie im zweyten Beyspiel zu sehen ist.

Daher sind ehedem so viel verschiedene Namen der Intervalle entstanden, als in dem System Stufen gewesen. Die Neuern haben diese Namen nicht alle behalten, sondern geben fast allezeit den Tönen, die das Intervall der Octave überschreiten, wieder die Namen, die sie haben würden, wenn die achte Stufe wieder mit 1, die neunte mit 2 u. s. f. bezeichnet wären, wie bey *. Was also nach der ersten Bezeichnung eine None, Decime, Undecime wäre, wird auf diese Art zur Secunde, Terz und Quarte. Diese hat man verdoppelte, oder auch bisweilen zusammengesetzte Intervalle genennt. Doch giebt es auch Fälle, wo die alten Namen: None, Decime u. s. f. müssen beybehalten werden. Um alle Verwirrung zu vermeiden, wird es nöthig seyn, daß wir zeigen, wo dieses geschehen müsse.

Zuvoderst muß man die verdoppelten Intervalle bey Verfertigung eines doppelten Contrapunkts, nach den alten Namen, None, Decime, Undecime u. s. f. benennen, weil sonst leicht eine Verwirrung entstehen könnte. Wenn man z. E. eine Stimme in

die Duodecime versetzen will, so muß man sich folgende Vorstellung von der Veränderung der Intervalle vorzeichnen.

12. 11. 10. 9. 8. rc.
1. 2. 3. 4. 5. rc. (*)

Zum Contrapunkt in der Quinte aber folgende:

5. 4. 3. 2. 1. 2. rc.
1. 2. 3. 4. 5. 6. rc.

Woraus zu sehen ist, daß im erstern Falle die Stimmen ganz anders kommen, als im andern.

Zweytens hat man auch beym Generalbaß in der Bezifferung bisweilen nöthig, die Intervalle nach alter Art zu bezeichnen. Wenn z. E. bey dem Orgelpunkt, der Accord der Septime mit der None so vorkommt, daß diese Dissonanzen, ehe sie aufgelößt werden, etliche Schritte heraufthun, und denn wieder auf ihre vorige Stelle zurücktreten und aufgelößt werden, in welchem Falle die Bezifferung nach der neuen Art Verwirrung machen würde. So wär es ungereimt und unverständlich, wenn man anstatt dieser Bezifferung $\substack{8\\6}\ \substack{9\\7}\ \substack{10\\8}\ \substack{11\\9}\ \substack{10\\8}\ \substack{9\\7}\ \substack{8\\6}$ diese brauchen wollte: $\substack{8\\6}\ \substack{2\\7}\ \substack{3\\8}\ \substack{2\\7}\ \substack{8\\6}$.

Drittens giebt es Fälle, wo die None, ihrer Natur und Behandlung nach, von der Secunde unterschieden ist, so daß man ihr, ihren eigenen Namen der None nothwendig lassen muß. (*)

Nach unserm heutigen System, kann ein und eben dieselbe Stufe ein höheres oder tieferes Intervall anzeigen; weil einige Stufen in der großen Tonart anders sind, als in der kleinen, und weil überdem der Ton auf einer Stufe durch x oder b. erhöhet, oder erniedriget, werden kann. Wenn die Note eines Tones auf derselbigen Stufe bleibet, sie sey ohne Bezeichnung, oder durch x und b erhöhet, oder erniedriget, so behält das Intervall denselbigen Namen, nur mit dem Zusatz groß, oder klein, vermindert, oder übermäßig. Daher bekommt man mehrere Arten der Secunden, Terzen u. s. f. Außerdem aber hat beynahe jeder Grundton, sowol der grössern als der kleinern Tonart, eine von allen andern unterschiedene Tonleiter, wie aus der Tabelle der Tonleiter zu sehen ist. (*) Was wir von dem Gebrauch dieser Intervalle anzumerken haben, wird in den besondern Artikeln, über dieselben angeführt. Damit man aber die Namen aller Intervalle, mit ihren genauen Verhältnissen, wie sie in dem von uns angenommenen System vorkommen, auf einmal übersehen könne, wird hier folgende Tabelle eingerükt.

(*) S. Contrapunkt. S. 229.

(*) S. None.

(*) S. Tonleiter.

Tabelle der Intervalle.

1. Die übermäßige Prime.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{243}{256}$	C-♯C. D-♯D. G-♯G.
oder	
$\frac{128}{135}$	♭E-E. F-♯F. B-H.
$(\frac{4096}{4347})$ (†)	♭A-A.

2. Die kleine Secunde.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{15}{16}$	E-F. ♯F-G. H-c.
$(\frac{483}{512})$	A-B.
oder	
$\frac{2048}{2187}$	♯C-D.
oder	
$\frac{128}{135}$	♯D-E. F-♭G. ♯A-H.
$(\frac{4096}{4347})$	♯G-A.
oder	
$\frac{243}{256}$	C-♭D. D-♭E. G-♭A.

3. Die grosse Secunde.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{8}{9}$	C-D. ♯C-♯D. (♭D-♭E.) (††) ♭E-F. (♯D-♯E.) E-♯F. F-G. ♭A-B. (♯G-♯A.) B-c.
$(\frac{161}{180})$	A-H.
$\frac{3645}{4096}$	F-♯G. (♭G-♭A.) H-♯c.
oder	
$\frac{9}{10}$	D-E.
$(\frac{144}{161})$	G-A.

4. Die

(†) Diese Einfassung der Zahlen bedeutet so viel, daß das Verhältnis, welches also eingefaßt ist, von dem kurz vorhergehenden auch von dem feinesten Gehör nicht zu unterscheiden sey.

(††) Diese Einfassung der Intervalle deutet an, daß das so eingefaßte Intervall eben dasselbe sey, als das nächstvorhergehende, und daß es, nachdem es die Tonart erfodert, auf die eine, oder die andere Weise geschrieben werde.

4. Die übermäßige Secunde.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{27}{32}$	C-♯D. D-♯E. F-♯G. G-♯A. B-♯c.
($\frac{135}{161}$)	♭G-A.
oder	
$\frac{1024}{1215}$	♭E-♯F. ♭A-H. ♭D-E.

5. Die verminderte Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{8}{9}$	♯C-♭E. ♯D-F. E-♭G. ♯E-G. ♯G-B. ♯A-c. ♯H-d.
($\frac{161}{180}$)	A-♭c.
oder	
$\frac{3645}{4096}$	♯F-♭A. H-♭d.

6. Die kleine Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{5}{6}$	E-G. H-d.
($\frac{161}{192}$)	A-c.
oder	
$\frac{1024}{1215}$	♭E-♭G. (♯D-♯F.) ♯G-H. (♭A-♭c.) ♯C-E. (♭D-♭F.)
oder	
$\frac{27}{32}$	C-♭E. D-F. F-♭A. G-B. B-♭d.
($\frac{135}{161}$)	♯F-A.

7. Die große Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{4}{5}$	C-E. D-♯F. G-H.
($\frac{128}{161}$)	F-A.
oder	
$\frac{405}{512}$	E-♯G. ♯F-♯A. (♭G-B.) H-♯d.
($\frac{13041}{16384}$)	A-♯c.
oder	
$\frac{64}{81}$	♭D-F. (♯C-♯E.) ♭E-G. ♭A-C. (♯G-♯H.) B-d.

8. Die verminderte Quarte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{64}{81}$	♯C-F. ♯D-G. ♯G-c. ♯A-d.
oder	
$\frac{405}{512}$	E-♭A. ♯F-B. H-♭e.
($\frac{13041}{16384}$)	A-♭d.

9. Die vollkommene Quarte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{3}{4}$	C-F. D-G. ♭E-♭A. (♯D-♯G.) F-B. ♯F-H. G-c. ♯G-♯c. (♭A-♭d.) B-♭e. (♯A-♯d.) H-e.
oder	
$\frac{8192}{10935}$	♯C-♯F. (♭D-♭G.)
oder	
$\frac{161}{216}$	A-d.
oder	
$\frac{120}{161}$	E-A.

10. Die übermäßige Quarte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{32}{45}$	C-♯F. F-H. B-e.
($\frac{1024}{1449}$)	♭E-A.
oder	
$\frac{729}{1024}$	D-♯G. G-♯c.

11. Die falsche Quinte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{32}{45}$	E-B. ♯F-c. H-f.
($\frac{1449}{2048}$)	A-♭e.
oder	
$\frac{512}{729}$	♯C-G. ♯G-d.

12. Die vollkommene Quinte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{2}{3}$	C-G. ♭D-♭A. (♯C-♯G.) ♭E-B. (♯D-♯A.) E-H. F-c. G-d. ♭A-♭e. (♯G-♯d.) B-f. H-♯f.
oder	
$\frac{10935}{16384}$	♯F-♯c. (♭G-♭d.)
oder	
$\frac{108}{161}$	D-A.
oder	
$\frac{161}{240}$	A-e.

13. Die übermäßige Quinte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{81}{128}$	C-♯G. D-♯A. F-♯c. G-♯d.
oder	
$\frac{256}{405}$	♭E-H. ♭A-e. B-♯f.
$(\frac{8192}{13041})$	♭D-A.

14. Die kleine Sexte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{5}{8}$	E-c. ♯F-d. H-g.
$(\frac{161}{256})$	A-f.
oder	
$\frac{405}{256}$	♯D-H. (♭E-♭c.) ♯G-e. B-♭g. (♯A-♯f.)
$(\frac{8192}{13041})$	♯C-A.
oder	
$\frac{81}{128}$	C-♭A. (♯H-♯g.) D-B. F-♭d. (♯E-♯c.) G-♭e.

15. Die große Sexte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{3}{5}$	D-H. G-e.
$(\frac{96}{161})$	C-A.
oder	
$\frac{1215}{2048}$	♯F-♯d. (♭G-♭e.) H-♯g. (♭C-♭A.) E-♯c. (♭F-♭d.)
oder	
$\frac{16}{27}$	♯C-♯A. (♭D-B.) ♭E-c. (♯D-♯H.) F-d. ♭A-f. (♯G-♯e.) B-g.
$\frac{161}{270}$	A-♯f.

16. Die verminderte Septime.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{16}{27}$	C-B. ♯D-c. ♯E-d. ♯G-f. ♯A-g.
$(\frac{161}{270})$	A-♭g.
oder	
$\frac{1215}{2048}$	E-♭d. ♯F-♭e. H-♭a.

17. Die übermäßige Sexte.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{9}{16}$	C-♯A. D-♯H. ♭E-♯c. F-♯d. ♭G-e. G-♯e. B-♯g.
$(\frac{90}{161})$	♭C-A.
oder	
$\frac{2048}{3645}$	♭D-H. ♭A-♯f.

18. Die kleine Septime.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{9}{16}$	C-B. D-c. ♭E-♭d. (♯D-♯c) F-♭e. ♯F-e. G-f. B-♭a. (♯A-♯g)
$(\frac{90}{161})$	H-a.
oder	
$\frac{2048}{3645}$	♯C-H. ♯G-♯f. (♭A-♭G.)
oder	
$\frac{5}{9}$	E-d.
$(\frac{161}{288})$	A-g.

19. Die große Septime.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{8}{15}$	C-H. F-e. G-♯f.
$(\frac{256}{483})$	B-a.
oder	
$\frac{2187}{4096}$	D-♯c.
oder	
$\frac{135}{256}$	E-♯d. ♭G-f. (♯F-♯e.) H-♯a.
$(\frac{4347}{8192})$	A-♯g.
oder	
$\frac{128}{243}$	♭D-c. ♭E-d. ♭A-g.

20. Die verminderte Octave.

Ihr Verhältniß.	Töne wo sie vorkommt.
$\frac{128}{243}$	♯C-c. ♯D-d. ♯G-g.
oder	
$\frac{135}{256}$	E-♭c. ♯F-f. H-b.
$(\frac{4347}{8192})$	A-♭a.

21. Die Octaven sind alle rein $\frac{1}{2}$. (†)

Jonisch.

(†) Man hat in dieser Tabelle, um einige Brüche abzukürzen, den Ton A $\frac{96}{161}$ gesetzt, ob er gleich ganz genau $\frac{161}{270}$ ist. S. Temperatur.

Jonisch.
(Musik.)

Die jonische Tonart der Alten ist die, welche nach der heutigen Art C dur genennt wird. Man hat auch einen jonischen Klangfuß, der aus vier Tönen besteht, davon die zwey ersten kurz und die zwey andern lang, oder umgekehrt die zwey ersten lang und die zwey andern kurz sind, und also einen ungraden Takt ausmachen.

Jonisch.
(Baukunst.)

Die Jonier, welche sich ehemals in Kleinasien niedergelassen hatten, haben die besondere Art der Säulenordnung (*) erfunden, die noch itzt den Namen von ihnen hat. Vitruvius (*) erzählt den Ursprung dieser Ordnung auf folgende Art. Die 13 griechischen Colonien, die unter der allgemeinen Anführung des Jon, aus Griechenland ausgezogen waren und sich in Kleinasien niedergelassen hatten, bauten verschiedene Tempel, welche sie anfänglich nach dorischer Art aufführten, weil diese in ihrem ehmaligen Vaterlande gewöhnlich war. Als sie aber einige Zeit hernach den Tempel der Diana zu Ephesus zu bauen sich entschlossen hatten, sannen sie auf andre und zierlichere Verhältnisse, als die waren, die man an den dorischen Tempeln sah. Diese waren überhaupt nach den Verhältnissen der männlichen Gestalt eingerichtet, indem die Säule (ohne Fuß) mit dem Knauff, oder Capitel, sechsmal höher, als die Dike an dem untersten Ende des Stammes war; auch hatten so wol die Säulen, als die übrigen Theile der Ordnung wenig zierliches. Um also etwas Schöneres zu machen, gaben die jonischen Baumeister den neuen Säulen nicht nur eine größere Höhe, indem sie dieselben (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dik war, sondern auch noch überdem den Knauff, nach Anleitung des weiblichen Kopfputzes, verzierten. Die Voluten, oder Schneken, an dem Knauff sollen nach Aehnlichkeit der, an beyden Schläfen damals üblichen, Haarloken gemacht worden seyn; die an der Kehleisten, dem Wulst und Stab des Knauffs angebrachten Verzierungen und Schnitzwerke aber, von den, an der Stirne geflochtenen und mit Schmuk verzierten Haaren. Diese Ordnung hat hernach so viel Beyfall gefunden, daß verschiedene Baumeister, die dorische für Tempel nicht mehr für schiklich gehalten haben. (*)

(*) S. Ordnung.

(*) L. IV. c. 1.

(*) Vitruv. L. IV. c. 3.

In der That hat die jonische Ordnung bey ihrer Einfalt große Schönheit, und macht dem Geschmak der alten Jonier viel Ehre. Sie steht zwischen dem ernsthaften, etwas rohen, Wesen der Dorischen und dem Reichthum der Corinthischen in der Mitte. Sie unterscheidet sich hauptsächlich durch ihre, über den ganzen Knauff herunter hängende Schneken, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, dessen Fries entweder ganz glatt, oder mit Fruchtschnüren und Laubwerk verziert ist. Unter dem Kranz werden insgemein Zahnschnitte angebracht. Ehedem wurden die Schneken an zwey Seiten des Knauffs nach Art aufgewikelter Rollen gemacht; daher die vordere und hintere Seite des Knauffs ganz anders aussahen, als die beyden andern, über welche die Rolle hergieng. Die Neuern aber haben diese Voluten meistentheils verlassen, und machen, wie schon einige Alten gethan, die Platte des Knauffs ausgeschweifft (*); unter jeder der vier Eken dieser Platte lassen sie eine doppelte Schneke wie eine Haarloke hervortreten, und dadurch werden alle vier Seiten des Knauffs völlig gleich; die unten stehenden Figuren, werden diesen Unterschied deutlicher machen. Die erste stellt den Theil einer jonischen Säule nach alter Art vor, wie sie von vorne zu sehen, die zweyte eben dieselbe von der Seite, und die dritte, wie sie itzt gemacht wird. Nach dieser Art hat der jonische Knauff vier gleiche Seiten.

Winkelmann sagt (*), daß an den alten jonischen Capitälern die Voluten in gerader Horizontallinie stehen, und zuweilen nur an den Eksäulen, wie an dem Tempel des Erechthäus geschehen (*), herausgedrehet worden: daß man in der letztern Zeit des Alterthums angefangen habe, alle Voluten herauszudrehen, so wie insgemein in neuern Zeiten geschieht. Dieser berühmte Mann drükt sich hier etwas verworren aus; denn die gerade Horizontallinie sagt hier nichts. Vermuthlich hat er sagen wollen, daß die beyden Voluten, an der vodern oder hintern Seite des Capitels in einer senkrechten Fläche gelegen haben. Dieses war eine natürliche Folge davon, daß das oberste Glied des Knauffs, das Vitruvius den Abacus, die Platte oder den Dekel des Knauffs nennt, ein eigentliches Viereк gewesen (*), da es nachher, wie itzt noch immer geschieht, an allen Seiten etwas einwerts gebogen und gegen die vier Eken ausgeschweifft worden, welches auch eine Verdrähung der Voluten verursachet hat, wie in der dritten Figur zu sehen ist.

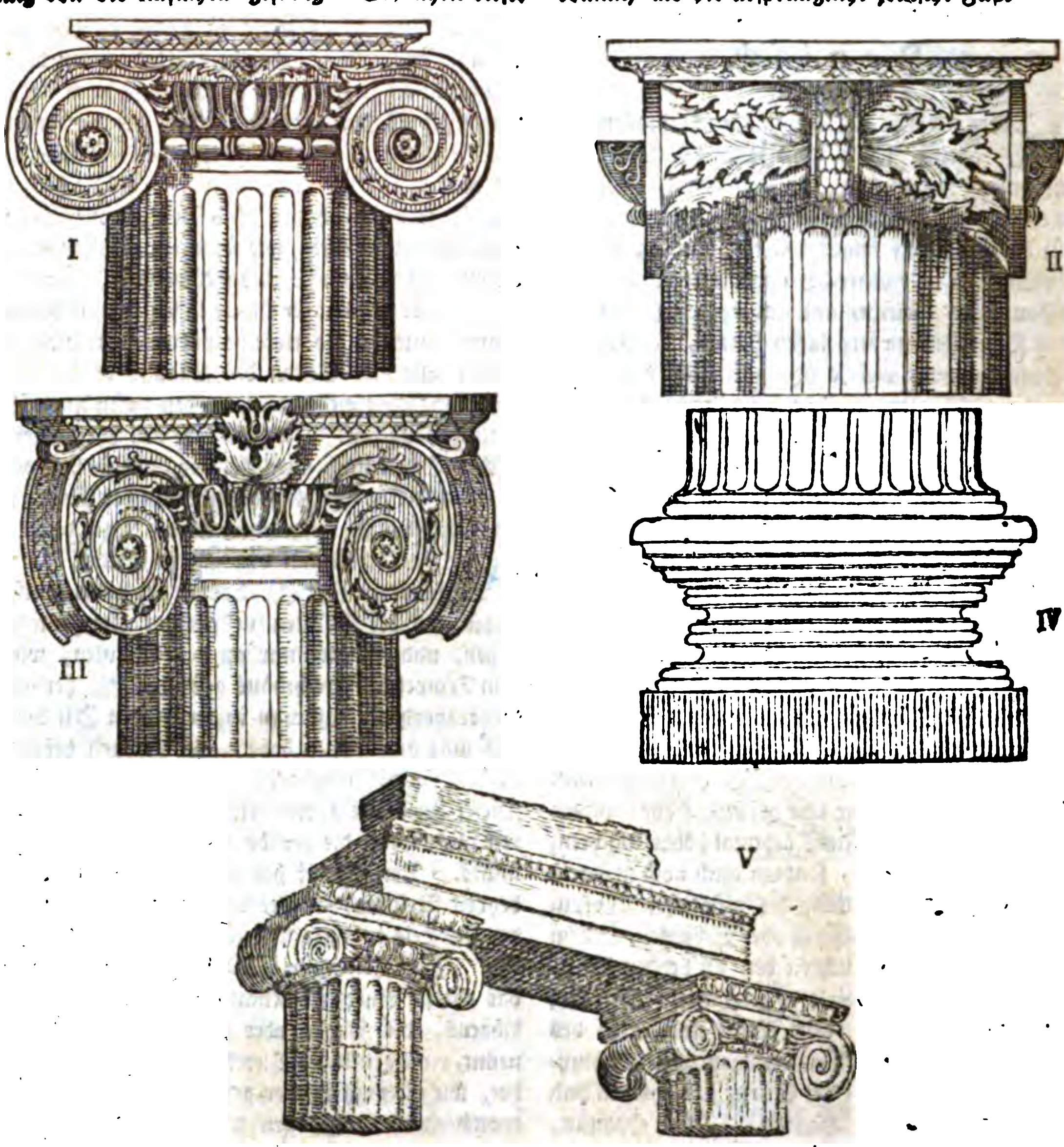
(*) So findet man sie schon in dem Tempel der Eintracht in Rom.

(*) Anmerkung über die Baukunst der Alten. S. 31.

(*) Auch an dem Temp. der Fortuna Virilis. S. Des-Godets.

(*) S. die 5 Figur, die ein Fragment eines antiken jonischen Gebälkes vorstellt.

Der jonische Knauff der Alten war niedriger, als man ihn itzt macht, denn er hatte eigentlich keinen Hals und beynahe die Hälfte der Schneken hieng an dem Säulenstamm herunter. Gegenwärtig werden sie höher gemacht; aber auch schon in den späthern Gebäuden des Alterthums, wie in den Bädern des Diokletianus sind sie höher, als Vitruvius angiebt. Der jonische Säulenfuß hat wenig von der einfachen gefälligen Schönheit dieser Ordnung. Die vierte Figur stellt einen solchen Fuß vor, wie ihn ein englischer Baumeister in den Ueberbleibseln des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Jonien gefunden hat. (*) Deßwegen findet man auch schon bey griechischen Ueberbleibseln vielfältig den, nachher erfundenen, so genannten attischen Säulenfuß unter jonischen Säulen (*), welcher ungleich besser mit der edlen Einfalt dieser Säulenordnung überein kommt, als der ursprüngliche jonische Fuß.



Ende des ersten Theils.

Berlin, gedrukt bey George Ludewig Winter.